G. Webers

Theorie

der

Tonsetzkunst.

Zweite Auflage.

Vierter Band.

Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht

Gottfried Weber

1817
ARTES VERITAS SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
MUSIC

Digitized by Google

Digitized by Google

G. Webers

Theorie

der

Tonsetzkunst.

Zweite Auflage.

Vierter Band.

Von diesem Werke wird kein Band einzeln abgegeben.

Digitized by Google

Versuch

einer geordneten

Theorie der Tonsetzkunst

zum Selbstunterricht

von

Dr. Gottfried Weber.

Zweite

durchaus umgearbeitete Auflage.

Vierter Band

mit Notentafeln 51 bis 65.

Mainz

in der Hofmusikhandlung von B. Schotts Söhnen

1824.

Music
MT
40
.W374
1824
v.4

Theorieen gaben euch Menschen, das Gefühl gab euch Gott. Das System kann irren: das Gefühl nicht. Jenes kann ja auch nur unvollständig sein: so behaltet, aber vervollständigt es, nach diesem.

Friedrich Rochlitz.

Gen Lib music Schneider 12-8-53 85286
Transfer to Music 11-9-64

Uebersicht

des Inhaltes der vier Bände der Theorie des reinen Satzes.

Erster Band.

Allgemeine Musiklehre.

Erstes Vorkapitel. Begriff von Ton, Tonkunst, Tonsetzkunst.

Zweites Vorkapitel. Beschreibung unseres Tonsystemes.

Drittes Vorkapitel. Rhythmik.

Theorie.

Erste Abtheilung. Tonreihen, als solche betrachtet.

Zweite Abtheilung. Harmonieenlehre.

Zweiter Band.

Dritte Abtheilung. Tonart.

Vierte Abtheilung. Modulation.

Fünfte Abtheilung. Harmonieenschritte.

Sechste Abtheilung. Modulatorische Gestaltung der Tonstücke.

Dritter Band.

Siebente Abtheilung. Auflösung.

Achte Abtheilung. Durchgang.

Neunte Abtheilung. Andere harmoniefremde Töne.

Vierter Band.

Zehente Abtheilung. Springende Stimmenführung.

Eilfte Abtheilung. Parallele Stimmenführung.

Zwölfte Abtheilung. Contrapunktische Uebungen.

Anhang. Antike Tonarten.

Music
MT
40
.W374
1824
v.4

The
euch
nicht.
so be

Besonderes Inhaltsverzeichnis

des vierten Bandes.

Zehente Abtheilung.

Springende Bewegung.

S. 1, § 467–496.

I.) Deren Werth und Unwerth überhaupt. S. 1, § 468–474.
II.) Nähere Betrachtung der verschiedenen Arten von Sprüngen. S. 10, § 475–496.
A.) Sprungmessung. S. 10, § 476–483.
B.) Sprünge der Bassstimme. S. 18, § 484–489.
C.) Querstände. S. 24, § 490–496.

Eilfte Abtheilung.

Werth der verschiedenen Parallelbewegungen.

S. 32, § 497–558.

I.) Primenparallelen. S. 32, § 498.
II.) Sekundparallelen. S. 32, § 499, 500.
III.) Terzparallelen. S. 35, § 501, 502.
IV.) Quartparallelen. S. 37, § 503, 504.
V.) Quintparallelen. S. 38, § 505–544.
A.) Aufzählung der verschiedenen Arten. S. 40, § 506–521.
1.) Eigentliche, wirkliche oder offenbare. S. 40, § 506–508.
a.) In streng paralleler Richtung. S. 40, § 507.
b.) In nicht strengparaller. S. 42, § 508.
2.) Uneigentliche oder verdeckte. S. 43, § 509–521.

a.) Durch Pausen unterbrochene. S. 43, § 510.
b.) Brechungsquinten. S. 43, § 511, 512.
c.) Akzentquinten. S. 44, § 513.
d.) Quinten durch harmoniefremde Töne verdeckt. S. 46, § 514.
e.) Ueberspringungsquinten. S. 47, § 515–516.
f.) Einschiebequinten. S. 50, § 517, 518.
g.) Gegenbewegungsquinten. S. 53, § 519.
h.) Ohrenquinten. S. 54, § 520.
3.) Weiterer Ueberblick. S. 54, § 521.
B.) Werth oder Unwerth der parallelen Quintenfortschreitung. S. 56, § 522–539.
1.) Grundsatz. S. 57, § 523.
2.) Folgen. S. 58, § 524–539.
a.) Quinten in vollstimmigem Satze. S. 59, § 524.
b.) In Haupt-, in Nebenstimmen. S. 59, § 525.
c.) Verdopplungsquinten. S. 60, § 526, 527.
d.) Quinten zwischen harmonischen, und harmoniefremden Tönen. S. 61, § 528.
e.) Gleiche, ungleiche. S. 62, § 529.
f.) Verdeckte oder uneigentliche. S. 63, § 530–539.
a.] Durch Pausen unterbrochene. S. 63, § 531.
b.] Brechungsquinten. S. 64, § 532.
c.] Akzentquinten. S. 66, § 533.
d.] Durch harmoniefremde Töne verdeckte. S. 66, § 534.
e.] Ueberspringungsquinten. S. 66, § 535.
f.] Einschiebequinten. S. 68, § 536.
g.] Gegenbewegungsquinten. S. 69, § 537.
h.] Ohrenquinten. S. 70, § 538.
g.) Schlussbemerkung. S. 71, § 539.
C.) Art u. Mittel, Quinten zu vermeiden. S. 77, § 540–543.
D.) Quintenregister der Orgel. S. 80, § 544.
VI.) Sextparallelen. S. 83, § 545.
VII.) Septparallelen. S. 83, § 547.
VIII.) Oktavparallelen. S. 84, § 548–558.
A.) Aufzählung. S. 84, § 548–556.
1.) Wirkliche. S. 84, § 548.
2.) Verdeckte. S. 84, § 549–556.
a.) Durch Pausen getrennte. S. 84, § 549.
b.) Brechungsoktaven. S. 85, § 556.
c.) Akzentoktaven. S. 86, § 551.
d.) Durch harmoniefremde Töne verdeckte. S. 86, § 552.
e.) Ueberspringungsoktaven. S. 87, § 553.

f.) Einschiebeoktaven. S. 88, § 554.
g.) Gegenbewegungsoktaven. S. 89, § 555.
3.) Weiterer Ueberblick. S. 89, § 556.
B.) Werth oder Unwerth. S. 90, § 557.
1.) Grundsatz. S. 90.
2.) Folgen. S. 90.
a.) Oktaven in vielstimmigem Satze. S. 90.
b.) In Haupt-, in Nebenstimmen. S. 90.
c.) Verdopplungsoktaven. S. 90.
d.) Verdeckte. S. 94.
a.] Durch Pausen unterbrochene. S. 94.
b.] Brechungsoktaven. S. 94.
c.] Akzentoktaven. S. 96.
d.] Durch harmoniefremde Töne verdeckte. S. 96.
e.] Ueberspringungsoktaven. S. 97.
f.] Einschiebeoktaven. S. 98.
g.] Gegenbewegungsoktaven. S. 99.
e.) Schlussbemerkung. S. 99.
C.) Art und Mittel, Oktavparallelen zu vermeiden. S. 99. § 558.

Zwölfte Abtheilung.

S. 101, § 559 - 578.

Winke zur Uebung im reinen Satze.

I.) Zu einer, oder mehren gegebenen Stimmen, eine, oder mehre andere zu setzen. S. 102, § 559 - 576.
A.) Wenn die zu wählenden Harmonieen vollständig nach unserer Bezeichnungsart gegeben sind. S. 106, § 560.
B.) Wenn zwar die Grundakkorde, nicht aber auch deren Sitz und Angehörigkeit beigeschrieben ist. S. 106, § 561.
C.) Wenn die zu wählenden Zusammenklänge nur durch Generalbassziffern angezeigt sind. S. 107, § 562 - 575.
1.) Beschreibung der gemeinüblichen Generalbassschrift. S. 108, § 563 - 574.
2.) Anwendung der Generalbassschrift auf unsere kontrapunktischen Uebungen: — Zu einer, oder mehreren gegebenen Stimmen, eine, oder mehrere andere zu setzen, wenn die gegebene generalbassmässig signirt ist. S. 127, § 575.
D.) Eine, oder mehre Stimmen, zu einer, oder mehren gegebenen zu setzen, wenn die zu wählenden Harmonieen gar nicht eigens angedeutet sind. S. 129, § 576.

II.) Eine gegebene Harmonieenfolge in Stimmen auszusetzen. S. 130, § 577.

III.) Einen Satz, ohne irgend etwas Gegebenes, zu erfinden. S. 131, § 578.

Anhang.

Ueber das sogenannte Generalbassspielen bei Aufführung von Kirchenmusiken, und über würdigere Anwendung der Orgel. S. 133 - 139.

Ueber antike Musik, insbesondere alte, giechische, oder Kirchentonarten. S. 140 - 164.

Zehente Abtheilung.

Springende Bewegung.

§ 467.

Wir hatten im ersten Bande, bei Erwähnung der sprungweisen Fortschreitung einer Stimme, über den Werth oder Unwerth solcher Bewegungsart nur sehr Weniges sagen können, weil nämlich hierbei gar Vieles von der im Augenblick eines Sprunges statt findenden Harmonie und Harmonieenfolge und andere ähnliche; uns damal noch nicht bekannt gewesene Dinge ankommt. Nachdem diese letzteren nunmehr abgehandelt worden, sehen wir uns im Stande, in die Lehre von dem Werth oder Unwerthe der sprungweisen Stimmenführung einzugehen.

I.) *Werth und Unwerth der springenden Bewegung im Allgemeinen.*

§ 468.

Was den Charakter und den Werth oder Unwerth der springenden Bewegung überhaupt angeht, so haben wir schon Seite 178 des ersten Bandes angemerkt, dass die diatonisch stufenweis fortschreitende Bewegung die einfachste, natürlichste und fliessendste, und diejenige ist, deren ununterbrochenen Faden das Gehör am leichtesten verfolgen kann, indess eine Stimme, welche sich in Sprüngen bewegt, eine grössere Aufmerksamkeit des Gehöres, wenn es ihr auf ihrem Wege folgen will, in Anspruch nimmt.

Es ergiebt sich hieraus, dass die sprungweise Stimmenbewegung, wenn gleich durchaus nicht an

sich selbst unrecht, doch nicht überall gleich gut und gleich zweckmässig ist.

Und eben daraus, eben aus dem erwähnten eigenthümlichen Charakter der sprungweisen Stimmenfortschreitung, wird sich nunmehr die Antwort auf die Frage ergeben, wo und wann solche Bewegung gut — wo übel angebracht sei. Diese Antwort besteht in nachstehenden Folgesätzen.

§ 469.

Da ein in der Bewegung einer Stimme vorkommender Sprung den Faden derselben allemal gewissermasen unterbricht, so ist hierauf allerdings da Rücksicht zu nehmen, wo man ein recht eben fortlaufendes, recht ununterbrochen zusammenhängendes, gleichsam ebenes Einherschreiten der Stimme beabsichtet, oder mit anderen Worten, wo das ununterbrochene Verfolgen des Fadens für das Gehör von Interesse sein kann; und in diesen Fällen ist es allerdings zweckmässig, sich überall mehr der stufenweis gehenden, als der springenden Bewegung zu bedienen.

Die eben bemerkte Rücksicht fällt aber da von selber hinweg, wo der Faden der Melodie schon ohnedies mehr oder weniger abgebrochen ist. Darum ist also

Fürs Erste ein, wenn auch dem Gehöre schwer zu verfolgender Sprung einer Stimme, alsdann unbedenklich, wenn e i n E i n s c h n i t t o d e r R u h e p u n k t d e r m u s i k a l i s c h e n P h r a s e d a z w i s c h e n l i e g t. Denn da, wo ein solcher statt findet, wo also der Faden des Sinnes ohnedies mehr oder weniger abgebrochen wird, da ist es für das Gehör nicht mehr von wesentli-

chem Interesse, den Faden einer jeden Stimme vom Ende des einen Abschnittes zum Wiederanfang des folgenden genau verfolgen zu können, und es kann ihm daher nicht störend erscheinen, wenn eine Stimme, welche beim Schluss eines Abschnittes diese oder jene Note angab, beim Anfang des folgenden eine andere, vielleicht sehr entfernt davon gelegene ergreift, und also während des Einschnittes einen Sprung macht.

Das so eben Bemerkte gilt sowohl von g r ö s s e r e n Ruhepunkten, als auch bis selbst auf allerkleinste Abschnittchen herab. So ist z. B. auf Taf. 51 in Fig. 1 der Sprung der Oberstimme von ā zu d̄is herab unbedenklich, wegen des dazwischen liegenden Einschnittes. — Und aus ähnlichem Grunde sind auch die übrigen in eben dieser Stimme vorkommenden Sprünge untadelhaft. Es bilden nämlich hier je zwei Noten zusammen jedesmal gleichsam ein kleines, von dem Vorhergehenden, und Nachfolgenden, durch kleine Einschnitte einigermasen abgesondertes Glied. Wenn nun die Oberstimme im ersten Takt einen übermässigen Sekundensprung von ā zu f̄is, und im zweiten von c̄ zu f̄isis, macht, so pflegt ein solcher übermässiger Sekundensprung zwar, wie wir späterhin bemerken werden, dem Gehöre sonst wohl etwas auffallend zu sein. Allein er ist es hier n i c h t, und zwar darum, weil zwischen dem ā und dem f̄is, so wie zwischen dem c̄ und f̄isis, ein kleiner Einschnitt liegt.

§ 470.

Aus ähnlichem Grund ist auch diejenige Sprungbewegung unbedenklich, wo, bei stimmiger B r e-

chung, die brechende Stimme, von dem Tone der einen gebrochenen, zu dem der andern, hin- und herspringt. Auch solche Sprünge empfindet das Gehör nicht als anstössige Unterbrechung des Fadens, wenn nur die gebrochenen Stimmen an sich selber fliessend sind. So bewegt sich z. B. in Fig. 2, die brechende Stimme überall in lauter Sprüngen: allein die durch diese eine brechende vorgestellt werdenden drei gebrochenen schreiten überall nur diatonisch gehend, nicht springend fort, und die springende brechende stellt mithin drei nicht springende vor. Die Stimmenführung ist daher, sofern man den Satz als Brechung dreier Stimmen betrachtet, vollkommen fliessend; welches hier um so mehr hinreichend ist, da die Stimmigkeit der Brechung hier sehr entschieden hervorleuchtet. (Vergl. § 27).

Eben dies lässt sich leicht auf die Sprungbewegung der brechenden Stimmen in den Beispielen Seite 184 des 1. Bandes Fig. 59 *n* — *q*, und Fig. 60 — 76 anwenden.

§ 471.

Ferner sind in der Regel diejenigen Sprünge dem Gehöre sehr leicht fasslich, welche von einem Intervalle der zu Grunde liegenden Harmonie zu einem andern Intervalle derselben Harmonie geschehen; weil nämlich, so lang eine Harmonie im Gehöre liegt, diesem auch alle Intervalle derselben gegenwärtig sind, und es ihm daher nicht schwer fallen kann, einer Stimme zu folgen, welche in ein solches, ihm schon gegenwärtiges Intervall springt. So

springt z. B. in Fig. 3 die Oberstimme von der Septime $\bar{f}$ der Grundharmonie C : V⁷, in die, um eine ganze Undezime davon entlegene Terz $\bar{\bar{h}}$ eben derselben Harmonie; eben so die zweite Stimme, (der Alt, § 14) aus der Quinte, eine Dezime aufwärts in die Septime, der Tenor aus der Terz in die Quinte, indess der Bass einen Oktavensprung vom Grundtone g zu dessen Unteroktave G herab macht. — Von ähnlicher Art sind die Sprünge in Fig. 4, so wie überhaupt auch die meisten Sprünge einer brechenden Stimme; z. B. sämmtliche a u f w ä r t s gehende in Fig. 5.

Minder leicht wird es dem Gehör, einer Stimme zu folgen, welche in dem Augenblick, wo ein Harmonieschritt geschieht, a u s e i n e m I n t e r v a l l e d e r b i s h e r i g e n H a r m o n i e, i n e i n e s d e r n e u a u f t r e t e n d e n springt, und aus diesem Grunde sind in Fig. 6 *i* und *k* die Sprünge der Oberstimme von $\bar{\bar{e}}$ zu $\bar{f}$, von $\bar{a}$ zu $\bar{\bar{g}}$, und von $\bar{\bar{e}}$ zu $\bar{\bar{\bar{d}}}$, dem Gehöre höchst unangenehm, — und eben so holpernd im Basse die von c zu A, von F zu e, und von da zu D, und wieder zu c; — indess die andern Sprünge, (von $\bar{\bar{g}}$ zu $\bar{\bar{c}}$, von $\bar{f}$ zu $\bar{a}$, von $\bar{\bar{g}}$ zu $\bar{\bar{c}}$ u. a. m.), welche in Augenblicken, wo die Harmonie liegen bleibt, von einem Intervalle derselben zum anderen geschehen, durchaus nichts Anstössiges haben, wie wir auch schon bei Fig. 4 gesehen, woselbst eben diese Sprünge, und zwar zum Theil noch vergrössert, vorkommen.

Aus ähnlichem Grunde sind auch Fig. 7 *i* und *k* so ungeschmeidig, in Vergleichung gegen *l*.

Auch in Fig. 5 sind die Sprünge von c̄ zu h, und von f̄ zu c̄ herab, Sprünge in Intervalle neuer Harmonieen, und darum ist die Stimmenführung hier nicht ganz so leicht fasslich und glatt, als die bei 8, woselbst diese Sprünge ganz vermieden sind. — Auf ähnliche Art sind auch in Fig. 9 der brechenden Stimme die Sprünge im Augenblick des Harmonieenwechsels erspart.

§ 472.

Ebenfalls aus der Natur der Sache folgt die weitere Bemerkung, dass dem Gehöre das Verfolgen des Fadens einer Stimme, welche von einem Intervalle der bisherigen Harmonie in eines der neu auftretenden springt, alsdann doppelt schwer wird, wenn der Harmonieschritt an sich selbst eine minder gewöhnliche, dem Gehör also wenig geläufige, vielleicht gar etwas herbe Folge ist: weil dieses alsdann schon Mühe genug hat, dem Gange der Modulation zu folgen, und es daher billig ist, es nicht im nämlichen Augenblick auch mit schwer zu verfolgender Stimmenführung zu bemühen, sondern ihm vielmehr das Auffassen des ungewöhnlichen Harmonieenschrittes durch möglichste Fasslichkeit der Stimmenführung zu erleichtern und zu versüssen. Wie sehr eine und dieselbe Harmoniefolge, z. B. eine an sich ungewöhnliche Ausweichung, durch mehr oder weniger leicht fassliche Stimmenführung dem Gehöre bald verbittert, bald versüsst werden kann, zeigt unter anderem die Vergleichung der Harmonieenfolge *f*: V ♯ *a*: I in Fig. 10 *i* mit *k*, — so wie auch die in Fig. 11 *i* vorkommende ungewöhnli-

che Harmonieenfolge *es* : °VII • *c* : I, welche bei sprungweiser Stimmenführung, etwa wie bei *k*, ganz ungeniessbar wäre. (Vergl. 2. Bd. S. 186 No. 3.)

Im Gegentheil aber sind diejenigen Sprünge weit weniger bedenklich, welche bei sehr gewöhnlichen Harmonieenschritten, und etwa in ein Intervall einer an sich selber sehr gewöhnlichen, sehr häufig vorkommenden und also dem Gehöre schon an sich selber sehr geläufigen Harmonie geschehen. So sind z. B. Sprünge in ein Intervall eines Hauptvierklanges beim Harmonieenschritte selten auffallend, zumal wenn dieser ein leitereigener, und es also der dem Gehöre nah liegende Dominantakkord der bisherigen Tonart ist, wie bei Fig. 12, — oder auch bei einer Ausweichung, wenn der Hauptvierklang wenigstens einer nahe liegenden, nicht gar zu fremden Tonart angehört, Fig. 13.

§ 473.

Gleichfalls aus dem schon mehr angeführten Grunde, ist es auch natürlich, dass der Sprung einer Stimme zu einer harmoniefremden Note, in der Regel minder natürlich und fliessend ist, als der zu einem harmonischen Tone. — Jedoch kommt es auch hier wieder sehr auf Umstände an, und namentlich darauf, ob der harmonische Ton, an welchen der durchgehende sich anschliesst, selber ein dem Gehöre nah liegender Ton ist, oder nicht. In Fig. 14 *i* ist der Sprung der Oberstimme von $\bar{\bar{c}}$ zum Durchgangtone $\bar{\bar{fis}}$ hinauf darum leichtfasslich, weil in diesem Augenblicke das $\bar{\bar{g}}$, zu wel-

chem $\overline{\overline{\mathrm{fis}}}$ Nebenton ist, schon sehr im Gehöre liegt. Bei *k* hingegen wäre der Sprung von $\overline{\overline{c}}$ zu $\overline{\overline{\mathrm{ais}}}$ als Nebenton des Tones $\overline{\overline{h}}$, darum doppelt beschwerlich, weil ein Sprung zu $\overline{\overline{h}}$ selbst schon nicht im Gehöre liegen würde, um so viel weniger also ein Sprung in einen Nebenton dieses $\overline{\overline{h}}$.

§. 474.

Die springende Bewegung schickt sich ferner grösstentheils *besser für Haupt-, als für Nebenstimmen*; indem das Verfolgen des Fadens einer Nebenstimme nicht nur schon an sich selber dem Gehöre schwerer fällt, als das Verfolgen einer Hauptstimme, sondern Letztere auch ein grösseres Recht haben, die grössere Aufmerksamkeit des Gehöres, welche das Verfolgen eines Sprunges erfodert, in Anspruch zu nehmen. Aus diesem Grunde kommen denn auch z. B. in sogenannten Bravourstellen, in Konzerten u. dgl. nicht selten gewaltige Sprünge der Haupt- oder sogenannten Prinzipalstimme vor, welche an solchem Platze denn auch, wenigstens in so fern technisch tadelfrei sind, als das Gehör den Faden einer solchen springenden Fortschreitung schon darum leichter verfolgen mag, weil seine Aufmerksamkeit nun doch einmal auf diese Stimme vorzugweise gerichtet ist.

Nur selten kommen daher Fälle vor, wo man eine etwas ungefällige und nicht zu vermeidende Sprungbewegung lieber in minder bemerkbare Mittelstimmen versteckt, als in einer mehr ins Gehör fallenden äusseren, oder sonstigen Hauptstimme hören lässt. So fallen z. B. in Fig. 15 *i* die Sprünge der zweiten Stimme gar nicht auf,

weil man sie in dieser Mittelstimme nicht recht bemerkt: bei *k* hingegen, wo die beiden oberen Stimmen ihre Rolen tauschen, und die erste eben die Sprünge macht, welche zuvor die Mittelstimme gleichsam heimlich und unbemerkt gethan hatte, fallen eben dieselben weit fühlbarer und unangenehmer auf, als zuvor der Fall gewesen. — Allein solche Fälle, wo die Sprungbewegung einer Mittelstimme dem Gehöre nur darum nicht auffällt, weil es überhaupt auf den Gang dieser Mittelstimme zu achten versäumt, sind eben darum nur einzelne, und nicht einmal wirkliche Ausnahmen von dem allgemeinen Grundsatze, dass das Gehör, welches stets so viel wie möglich den Faden aller Stimmen soll verfolgen können, immer leichter und lieber die springende Fortschreitung einer äusseren und Hauptstimme, als die einer Mittelstimme verfolgt.

Aus eben diesem letzteren Grunde ist insbesondere vorzüglich auch der Bassstimme erlaubt, sich häufig in Sprüngen zu bewegen, weil nämlich der Bass, als äussere Stimme, immer in gewissem Grad eine Hauptstimme, und als solche nicht nur leichter zu verfolgen, sondern auch berechtigt ist, die Aufmerksamkeit des Gehöres mehr, als eine blose Mittelstimme, in Anspruch zu nehmen.

Wir werden übrigens weiter unten auf die Betrachtung der Sprungbewegung des Basses noch einmal eigens zurückkommen.

II.) *Nähere Betrachtung einiger besondern Arten von Sprüngen.*

§ 475.

Nachdem wir vorstehend den eigenthümlichen Charakter der springenden Bewegung einer Stimme im Allgemeinen betrachtet, wenden wir nunmehr unsere Aufmerksamkeit noch auf die Betrachtung einiger besondern Arten, wie und wo solche Sprungbewegung vorkommt.

A.) *Sprungmessung.*

§ 476.

Wir haben bei den vorstehenden Betrachtungen die Sprünge nicht gemessen, nicht eigens auf die Grösse des Sprunges, d. h. nicht darauf gesehen, über welchen Zwischenraum, Intervall, hinausgesprungen werde, ob der Sprung gross oder klein — ob er z. B. ein Terzensprung, und zwar ein grosser, oder kleiner, übermässiger, oder verminderter, — ein Quarten-, Quinten - oder Sextensprung, oder was sonst für einer sei.

Aber auch dieses verdient allerdings eine Beachtung; denn es ist gewiss, dass Sprünge von gewissen Intervallen zuweilen etwas Eigenes, dem Gehör so zu sagen Auffallendes, an sich haben.

Die Beachtung der verschiedenen Arten von Sprüngen nach der Grösse und Beschaffenheit des Intervalles oder Zwischenraumes, zwischen dem Tone von welchem, und dem zu welchem gesprungen wird, kann man allenfalls Sprungmessung nennen.

In dieser Hinsicht bemerkt man Folgendes.

Fürs Erste ist es natürlich, dass grosse, weite Sprünge das Nachfolgen des Gehöres, in

der Regel, mehr erschweren, als Sprünge von nur geringen Intervallen, z. B. blose Terzensprünge. Grosse Sprünge haben gleichsam etwas Gewaltsames, wogegen kleine sich in der Regel viel gemässigter ausnehmen.

Ich sage: in der Regel; denn freilich ist in manchem Fall ein Sprung über ein geringes Intervall dem Gehöre weit auffallender, als mancher weit grössere. Es hängt dieses von der eigenthümlichen Beschaffenheit des Intervalls ab.

In dieser Hinsicht ist der allerunbedenklichste Sprung, der von einem Ton in seine Oktave oder Unteroktave; denn ein solcher ist eigentlich nur ein Sprung von einem Tone in denselben Ton, nur in einer andern Oktave, — nur eine Wiederholung desselben Tones in verjüngtem Masstabe. Ein Oktavensprung ist, obgleich d i n a m i s c h, d. h. nach der Zahl der dazwischenliegenden Stufen, ein ziemlich grosser, doch, h a r m o n i s c h betrachtet, eigentlich so gut wie kein Sprung.

§ 477.

Dagegen haben manche Sprünge von weit geringerem Umfange zuweilen etwas Besonderes, mehr Auffallendes, man mögte sagen Herbes, Schneidendes, gleichsam Widriges an sich. Z. B. Fortschreitungen einer Stimme durch i r g e n d e i n ü b e r m ä s s i g e s I n t e r v a l l, (wozu man denn auch den sogenannten *tritonus*, die g r o s s e, sogenannte übermässige Q u a r t e, zählt,) — dann die v e r m i n d e r t e T e r z, die v e r m i n d e r t e Q u a r t e, die g r o s s e S e p t i m e, und

noch mehre andere, welche bald dieser, bald jener Theorist bald verbietet, bald erlaubt.

In der That findet man unter jeder Gattung solcher Sprünge welche, die dem Gehör anstössig, und, man kann sagen, bestimmt unangenehm und widrig klingen, — aber auch andere, welche, ohne grade unangenehm zu sein, nur etwas Eigenes, Schneidendes, Herbes, Besonderes und Auffallendes haben, — und wieder andere, welche sich ganz und gar alltäglich und durchaus nicht auffallend ausnehmen. — Auch hier kann also ein ins Allgemeine dahin gesprochenes Gesetz: „solche Sprünge sind verboten," nicht gegründet, nicht wahr sein.

Diese Ueberzeugung begründet sich noch mehr, wenn wir unsere Aufmerksamkeit darauf richten, welche ungemein wesentliche Verschiedenheit unter den verschiedenen Beispielen jeder Klasse statt findet. Es scheint noch keinen Theoristen eingefallen zu sein zu denken, auf wie viele wesentlich verschiedene Arten z. B. ein grosser, kleiner, verminderter oder übermässiger Sekunden-, Terzen-, Quartensprung u. s. w., in einer Ober-, Mittel-, oder Unter-, Haupt-, oder Nebenstimme, während der Dauer dieser, oder jener Harmonie einer harten, oder weichen Tonart, — oder in dem Augenblicke dieses oder jenes der in § 227 berechneten 6888 verschiedenen, mehr oder weniger natürlichen oder auffallenden, leitereigenen, oder vollkommen oder mehr oder weniger unvollkommen ausweichenden Harmonieschrittes, und zwar von diesem oder jenem Intervalle der einen Harmonie, zu diesem oder jenem der anderen, hinauf, oder herab, unter diesem oder jenem Zusammentreffen dieser oder jener der im 3ten Band S. 185 bis 198, und 4. Bd. Seite 2 bis 9 aufgezählten, oder so mancher anderen, gar nicht vollständig aufzuzählen möglichen Umstände, u. s. w. vorkommen

könne. — Ich mögte es nicht unternehmen, die Anzahl solcher verschiedenen möglichen Sekundenfortschreitungen einer Stimme, und dann eben so auch aller möglichen grossen, kleinen, verminderten und übermässigen Terzen-, Quartenfortschreitungen, u. s. w., auch nur oberflächlich aufzuzählen, — noch weniger mögte ich den Werth oder Unwerth einer jeden derselben prüfen; aber wahrlich am allerwenigsten es wagen, über solche wahrhaft ungeheure Zahl wesentlich verschiedener Melodieschritte, mit so wenigen anmassenden Worten abzusprechen, wie z. B.: „Uebermässige Sekunden-, oder Quartenfortschreitungen einer Stimme sind verboten" u. s. w.

Darum, und mit der wiederholten Ueberzeugung, dass da, wo eine wahre allgemeine Regel entweder nicht existirt, oder wenigstens bis jetzt von mir und Anderen noch nicht entdeckt worden, es besser ist, sich mit zwar nur einzelnen, aber doch nicht unwahren Bemerkungen zu begnügen, als allgemein sprechende aber unwahre Regeln aufzustellen, — darum, sage ich, will ich mich damit begnügen, über diese verschiedenen Gattungen von Sprüngen blos folgende, freilich nicht erschöpfende Bemerkungen zu machen.

§ 478.

Das sprungweise Fortschreiten einer Stimme durch Zwischenräume der in § 477 erwähnten Grösse ist dem Gehöre nicht selten auffallend, gleichsam herbe und einschneidend, und zuweilen sogar widrig, unangenehm und übelklingend; und in diesem letzteren Falle freilich in der Musik, in der Kunst des Wohlklanges, fehlerhaft zu nennen.

So pflegen z. B. schon übermässige Sekundensprünge etwas ziemlich Befremdendes an sich zu tragen, wie z. B. auch aus Fig. 16 bis 19 zu ersehen ist; und wir ha-

ben schon in der achten Abtheilung erwähnt, dass dies nicht selten eine Veranlassung zu nothwendiger Annäherung eines Durchgangtones an seinen Hauptton giebt, ja zuweilen auch sogar dazu, den Nebenton vom Hauptone weiter zu entfernen als er, der natürlichen Tonleiter nach, von ihm entfernt ist.

§ 479.

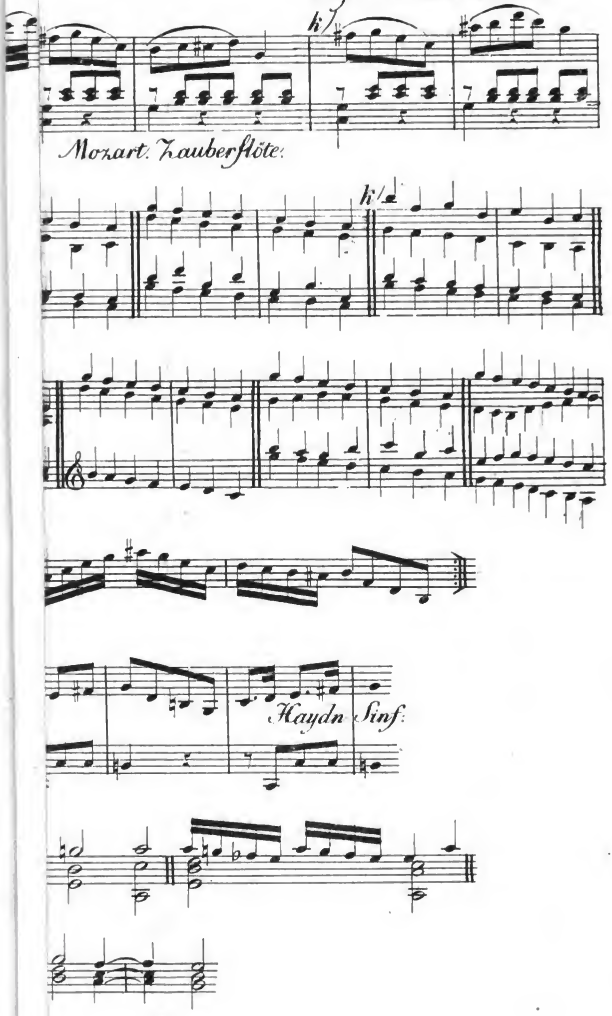
Es ist dies auch bei der einen Gattung mehr, als bei der anderen der Fall, und diese Verschiedenheit findet sich sogar zwischen solchen Gattungen, deren eine nur die Umkehrung der anderen ist. So sind z. B. die übermässigen Sextensprünge in Fig. 20*k* und 21*k* herber, als die verminderten Terzensprünge in 20*i* u. 21*i*. — Eben so findet man kleine Quintensprünge gewöhnlich weniger herbe, als grosse Quartensprünge, — verminderte Septimen weniger herbe, als übermässige Sekunden, u. dgl.

§ 480.

Aber eben das Schneidende und Herbe, was manchem Stimmensprunge der erwähnten Art anklebt, kann dem Tonsetzer oft auch als willkommenes Kunstmittel dienen, etwa um gewisse eigene Arten von Empfindungen auszudrücken. So tragen z. B. in Fig. 20 bis 23, die verschiedenen Sprünge allerdings das Ihrige mit dazu bei, dem Satze den Anstrich schmerzhafter Empfindung zu geben; — in gleicher Absicht sind in 24 mehrere Sprünge dieser Art gehäuft, — und ähnlicher Zweck scheint in Fig. 25 Voglern geleitet zu haben. — Auch in Fig. $23\frac{1}{2}$ wird die Harmoniefolge

b : VI , *es* : VI , *b* : I

Taf: 51. zum 4. Bd. S. 14.



ci =
us
ur
equiem.
li.

dadurch ausnehmend gehoben und in einem überaus neuen Lichte dargestellt, dass, indem die Harmonie Ces in nicht verwechselter Lage erscheint, die Bassstimme von ges zu ces, und von da, mittels eines grossen Quartensprunges, zur eigentlichen Quinte der b-Harmonie hinaufspringt.

Wahrscheinlich sind auch in der schon im ersten Bande Seite 133 Fig. 57 abgebildeten Stelle aus einer Hummelschen Messe, im ersten Takte die übermässigen Sekundenfortschreitungen ces-d und zu gleicher Zeit d-ces, so wie im 6ten Takte die verminderte Septime ces-d, u. dgl. mit Vorbedacht gesetzt.

§ 481.

Bei sämmtlichen Sprüngen dieser Gattung kommt übrigens sehr Vieles auf das Zusammentreffen mehrer oder weniger der von Seite 2 bis 9 aufgeführten, so wie auch anderer in der Folge noch erwähnt werdender, günstigeren oder ungünstigeren Umstände an, durch welche eine und dieselbe Art von Sprung sehr fühlbar bald gemildert, bald auch verbittert werden kann.

Insbesondere wird das Gehör der springenden Fortschreitung bei mässiger, oder langsamer Bewegung, leichter und bequemer folgen können, als bei sehr schneller, so dass also bei langsamer Bewegung mancher Sprung wohl angeht, welchen, bei geschwinder Bewegung zu verfolgen, dem Gehöre schwer fallen würde.

§ 482.

Auch ist insbesondere in Ansehung der Führung von Singstimmen zu bemerken, dass diese, ihrer natürlichen Beschaffenheit nach, schon überhaupt mehr zur stufenweisen, als zu sprin-

gender Fortschreitung geeignet, insbesondere Sprünge durch Intervalle der im § 477 erwähnten Art nicht leicht, und darum nicht immer gut, zu treffen pflegen, weshalb es rathsam ist, in Ansehung der Singstimmen, im Gebrauche solcher Sprünge behutsamer zu sein, als bei Instrumentalstimmen.

§ 483.

Ich beschränke mich auf vorstehende wenige Bemerkungen. Wer von meinen Lesern ein Mehreres und Besseres suchen mag, der sehe z. B. Kirnbergers Kunst des reinen Satzes I. Bd. 9ter Abschn., — Marpurgs Handbuch beim Generalbass, III. Thl. 6ter Abschn. § 5. flgg., — Türks Generalbass § 53, u. a. m., — oder suche diese Gegenstände im Fux, im Albrechtsberger, in Vogler's, in Koch's Schriften, in Reicha's *Traité d'Harmonie*, und *Traité de la Mélodie*, und anderen Autoren, welche freilich sämmtlich das beneidenswerthe Talent besitzen, diesen Gegenstand in weit wenigeren Paragraphen, oder auch wohl, mit wahrhaft meisterlicher *assurance*, sogar in wenigen Zeilen abzufertigen, aber ebendarum freilich in solchen wenigen Zeilen, natürlicher- und nothwendigerweise viel mehr Unwahres sagen, als in all meinen vielen Zeilen zusammengenommen, hoffentlich nicht zu finden sein wird.

Anmerkung.

So hat z. B. J. G. Schicht (in s. Grundregeln der Harmonie) der ganzen Lehre von der sprungweisen Stimmenbewegung nur einen einzigen Paragraphen von fünf Zeilen gewidmet. „§. 10. Alle übermässigen Intervalle — „und der Sprung der grossen Septime, sind — verboten. „Die übermässige Tertie — ist in der Melodie gänzlich ver„boten.“ Dass dem nicht also sei, wie hier geschrieben steht, haben mehrere unter den oben angeführten Beispielen bewiesen, obgleich freilich die von Hrn. Schicht angeführten 6 Beispiele zum Theil sehr holpernd klingen. Mich wundert deshalb, dass Hr. Schicht zu mehreren dieser Sätze, welche er doch als Beispiele von verbotenen Fortschreitungen anführt, und namentlich zu dem Beispiele Fig. 23 1/4, doch wieder beigeschrieben hat, sie seien zuweilen er-

laubt. Auch den Widerspruch des allgemeinen Verbotes mit der Erlaubtheit des Einzelnen abgerechnet, so mögte ich — wollte ich einmal so streng sein wie Hr. Schicht, wenigstens den ebenerwähnten Satz, auch bei langsamer Bewegung, nicht billigen; allerwenigstens käme es erst sehr darauf an, welche Harmonieen solcher Melodie (*sit venia verbo*) unterlegt würden. Wenn er übrigens zu dem Exempel 231/5 (in Betreff der übermässigen Quintensprünge c̄-gis und d̄-ais) beischreibt, dieselben seien im Aufsteigen wohl, im Absteigen aber nicht zu dulden, so ist dies nur hier darum wahr, weil die Töne gis und ais hier als Subsemitonien erscheinen, welche freilich zunächst aufwärts nach ā und h̄ streben, und von welchen nicht füglich zu c̄ oder d̄ heruntergesprungen werden kann, (es wäre denn etwa wie in Fig. 231/6); nicht aber liegt der Grund zunächst darin, dass ein übermässiger Quintensprung abwärts überhaupt übler klänge als aufwärts, wovon das Gegentheil schon selbst aus der eben erwähnten Fig. 231/6 hervorgeht. — Ein Gleiches gilt von dem grossen Septimensprung u. a. m.

Von verminderten Intervallen sagt Herr Schicht nichts, als: „Da sie“ (hier meint er die übermässigen Intervalle) „in der Umkehrung zu verminderten werden, welche leichter zu singen sind, so können sie“ (er meint die verminderten) „auch erlaubt werden.“

Uebrigens pflegt in der Lehre von solchen Melodieensprüngen bei den Tongelehrten wieder ganz besonders die beliebte technische Distinction zwischen der strengen, und der sogenannten freien Schreibart, zu spucken; indem die gelehrten Herren meinen, die Sache damit abgethan zu haben, wenn sie lehren: solche Fortschreitungen seien im sogenannten strengen oder Kirchenstyl durchaus verboten, in der sogenannten freien Schreibart aber, unter der Firma von Ausnahmen oder Lizenzen, (d. h. also von Erlaubnissen, —) erlaubt. So sagt z. B. von übermässigen Sekunden Fr. Gius. Paolucci, in seiner *Arte pratica del contrappunto*, *Venet.* 1765 *T. I. Pg.* 121, in der Anmerkung (a): „*Nello stile a Cappella, e nello stile rigoroso non è permesso il procedere in questa forma, anzi se non è per qualche espression di parola, ovvero per qualche andamento non é lecito ne pur in altro stile usar simil progresso, essendo fuori dell' ordine della Scala naturale,*“ — (?) — „*nella quale s' ascende, o si discende per Tuoni, e Semituoni, e non per un Tuono e mezzo*“ ....; „*onde ogni volta che si farà tal progresso, sarà per licenza!*“ (— Man spreche also nur jedesmal dazu: „*avec votre permission!*“) —

Nachdem ich einmal meine Meinung von solcher Unterscheidung der verschiedenen Style schon herausgesagt habe, (I. B. S. 236 u. f.), äussere ich mich über derartige nichtige Verbote ein für allemal in der Technik nicht mehr ausführlicher.

Dass es übrigens schon zu **Paolucci's** Zeiten einen Theoretiker gab, welcher von solchem Aberglauben frei war, beweist *Don Ant. Eximeno's* Buch: *Dell' origine e delle regole della Musica, Roma* 1774, *Part. I, Lib. III, Cap.* 8, *art.* 4, *Pag.* 265 *seg.*, wo der Verfasser sehr verständig, freilich nur gelegenheitlich eines in **Pergolesi's** „*Stabat mater*“ vorkommenden kleinen Septimensprunges es — des, ausruft: „*Ed eccovi confermato il principio,* „*che non vi è salto alcuno di sua natura contrario alle regole di armonia: certo è che il salto* „*di Settima riesce alle volte penoso alla voce umana; ma* „*per questo appunto è attissimo ad esprimere un Soggetto* „*pieno di amarezza e di pena;*“ — und dass auch die bewährtesten und höchstgefeierten alten praktischen Meister der Kunst, und zwar selbst im strengen Kirchenstyle, solche Fortschreitungen nicht für unrecht hielten, beweisen, unter vielen anderen Beispielen, die grossen (oder sogenannten übermässigen) Quartensprünge g - cis und as - d in Fig. 26 *i*, *k*, so wie auch die bereits angeführten Stellen von **Caldara** und **Pergolesi**, Fig. 20, 22 und 23; wie denn auch **Marcello** in Fig. 21 die Worte: „Wohl fühl ich das „grosse **Uebermas** meiner Missethat“ durch einen **übermäsigen** Sekundensprung (wie schalkhaft!) karakterisirt, von welcher Stelle selbst der oben angeführte **Paolucci** am angeführten Orte, ganz begeistert ausruft: „*indi* „*per esprimer* **ben** *la parola, dalla Sesta minore passa alla* „*Settima maggiore, che è andar di grado per eccesso,* „*passandovi da una Corda all' altra una Seconda superflua*: . . *il qual modo di procedere, benchè non sia da usarsi* „*di frequente, nondimeno nel caso presente, a motivo di* „*esprimer la parola, fa un bellissimo sentire.*“

Das waren mir doch noch gute Zeiten, wo man solche Lobsprüche der Theoretiker damit einernten konnte, dass man „*per licenza*“ das **Wort Uebermas** auf eine **übermässige Sekunde** singen liess, den „*eccesso*“ des Verbrechens durch einen „*grado per eccesso*“ abkonterfeite. — Es geht eben nichts über die klassischen alten Zeiten! —

B.) *Sprünge der* **Bassstimme.**

§ 484.

Ausser dem, was wir vorstehend in Ansehung der springenden Führung einer Stimme überhaupt beobachtet, ist auch insbesondere in Ansehung der sprungweisen Bewegung der **Bassstimme** noch Verschiedenes eigens bemerkenswerth. Es betrifft hauptsächlich diejenigen Sprünge der Bass-

stimme, welche bei einem Harmonieschritte, geschehen. (§ 472.)

Solche Sprungbewegung des Basses kommt am häufigsten in der Art vor, dass er von der Grundnote eines Akkordes in die des folgenden springt, so dass also die Harmonieen sämmtlich nicht in verwechselter, sondern in natürlicher Lage erscheinen. Es liegt in solcher Führung des Basses eine eigene Kraft und Entschiedenheit. Dieselbe äussert sich hauptsächlich da, wenn man einen vollkommenen oder sogenannten ganzen Tonschluss machen will, welcher, wie wir im 2. Bande Seite 227 f. erwähnt, nur dann vollkommen befriedigend klingt, wenn dabei die Harmonieen V^7 und I oder 1 in nicht verwechselter Gestalt erscheinen, in welchem Fall also der Bass vom Grundtone der Dominantharmonie in den des tonischen Akkordes springt.

§ 485.

Sprünge der Bassstimme von, oder zu einem anderen Intervalle der Grundharmonie (von, oder zu einem Beitone, I. Bd. S. 187) sind seltener, und erscheinen schon minder fliessend als die von Grundnote zu Grundnote; wie sich dies auch schon darum erwarten lässt, weil die Lage eines Beitones im Basse, oder mit andern Worten, die verwechselte Lage eines Akkordes, schon an sich selber das Ohr minder befriedigt, eine sprungweis ein-, oder abtretende verwechselte Bassnote also dem Gehöre doppelt auffallen muss.

Indessen sind nicht alle solche Basssprünge unangenehm und fehlerhaft. Am unbedenklichsten

sind die von, oder zu der **Terz der Grundharmonie**. In Fig. 27 bewegt sich die Bassstimme springend von der Grundnote der C-Harmonie in die Terz der d-Harmonie. In Fig. 28 springt, beim ersten Harmonieschritte, der Bass vom Grundtone der ersten Harmonie, in die Grundterz der zweiten., im zweiten Takt von der Terz der G-Harmonie in die der folgenden D^7-Harmonie, im dritten Takte von der Terz der G-Harmonie in die Grundnote der D-Harmonie, und im vierten Takte vom Grundtone des tonischen Akkordes in die Terz der C-Harmonie, und von dieser Terz wieder in die der tonischen. — Von ähnlicher Art sind in Fig. 29 die Sprünge des Basses von ē zu h, von ē zu ā, von c̄ zu a, von da zu e, und von a zu f; — in Fig. 30 der von es zu H, und von Es zu H; — in Fig. 31 der von A zu dis; — in 32 von g zu eis; — in 33*i* u. *k*: f-d-a, und f-des-As, u. s. w.

§ 486.

Weit bedenklicher als die beiden eben erwähnten Basssprünge, ist die sprungweise Fortbewegung des Basses von der **Quinte** der Grundharmonie aus, oder zu derselben hin; oder mit andern Worten: wenn bei einem Harmonieenschritte die erste Harmonie in zweiter Verwechslung erscheint, so klingt es selten gut, beim Harmonieenwechsel den Bass sprungweis fortzubewegen; — und eben so ist es bedenklich, bei einem Harmonieenschritte die Bassstimme in die zweite Verwechslung des zweiten Akkordes springen zu lassen. — Man mögte sagen, die zweite

Verwechslung eines Akkordes sei eine so unvollkommene, das Gehör so wenig befriedigende Lage, dass es nöthig sei, ihr, durch unmittelbar stufenweises Verketten und Anschliessen derselben an die vorhergehenden und folgenden Harmonieen, Eingang und Zusammenhang zu verschaffen.

Wir wollen dieses näher zergliedern. — Ich sage Erstens:

1.) Wenn von zwei aufeinanderfolgenden Harmonieen die erste in zweiter Verwechslung erscheint, so klingt es selten gut, beim Harmonieenschritte den Bass sprungweise fortschreiten zu lassen. Darum sind z. B. in Fig. 34 die Sprünge des Basses von g zu A, und von c zu e, so unangenehm, — und eben so in 35 der Sprung von $\bar{g}$ zu $\bar{d}$, — so wie sämmtliche Fortschreitungen der Bassstimme bei 36*i*.

2.) Eben so ist es auch selten von guter Wirkung, bei einem Harmonieschritte, den Bass in die Quinte der folgenden Harmonie springen zu lassen; oder, mit andern Worten, bei einem Harmonieenwechsel einen Basssprung in eine zweite Verwechslung eines Akkordes zu machen, und den Bass z. B. wie in Fig. 37, von der Terz der C-Harmonie, in die Quinte der F-Harmonie, — von der Grundnote der C-Harmonie in die Quinte der d-Harmonie, springen zu lassen. Auch darum also ist das schon erwähnte Beispiel 36*i* so übelklingend, weil darin der Bass vollends von der Quinte der einen Harmonie zur Quinte der andern springt; und darum fehlt es diesem Satze so auffallend an Fluss, Zusammenhang und Wohlklang.

§ 487.

Von dieser Regel, dass im Augenblicke, wo die Harmonie einen Schritt thut, das Springen des Basses in die zweite Verwechslung der folgenden Harmonie gewöhnlich übel klingt, macht

a.) die zweite Verwechslung der tonischen Harmonie eine Ausnahme, vorzüglich da, wenn sie auf schwererer Zeit erscheint, (§ 207) wie bei Fig. 38 *i* und *k*, — auch selbst da, wo nach der tonischen Harmonie die der Vten Stufe nicht wirklich folgt, wo aber das Gehör sie doch erwarten dürfte, z. B. bei *l*, wo überall die Bassstimme springend die Grundquinte der tonischen Harmonie ergreift. (Vergl. auch Fig. 23½.)

b.) Auch Sprünge in die zweite Verwechslung einer Dominantharmonie stehen der Bassstimme nicht übel an: z. B. in Fig. 39 die Sprünge c-A, G-E. — Einen Sprung des Basses von der zweiten Verwechslung des Hauptvierklanges hinweg, Fig. 40, haben wir schon im II. Bde. S. 230 besprochen.

3.) Auch in den sogenannten übermässigen Sextakkord (I. Bd. S. 232) welcher eine zweite Verwechslung eines Vierklanges ist, hört man den Bass nicht selten springen, Fig. 41.

4.) Endlich versteht sich auch wohl von selbst, dass Sprünge des Basses von der Art wie in 42 nicht übelklingend sind, wo die Basstimme freilich, vom ersten zum zweiten Takte, von der Quinte der tonischen Harmonie in die der Dominantenharmonie, und von da nochmals in die der tonischen, dann, von der zweiten Verwechslung des tonischen Akkordes in die erste

der Dominantenharmonie springt, und von dieser wieder in die zweite der tonischen, welches aber, so wie sämmtliche Basssprünge dieses Beispiels, nichts anderes als Brechungssprünge (§ 470) sind. Noch weniger hat der Oktavensprung G - g auf sich (S. 11) so wie die übrigen Sprünge, welche nicht einmal im Augenblick eines Harmoniewechsels geschehen, wie z. B. f - G, e - G, u. s. w.

§ 488.

In die Septime eines Hauptvierklanges, also in dessen dritte Verwechslung, kann der Bass füglich sprungweise treten, wie wir in Fig. 43 beim vierten Viertel des ersten Taktes, — auch in Fig. 44, sehen.

Eben so ist das Springen der Bassstimme in die Septime der Harmonie $°\text{II}^7$, wenn ihre Terz zufällig erhöht ist, durchaus nicht von übler Wirkung. Fig. 45.

Die springende Bewegung des Basses in andere Nebenseptimen ist nur selten thunlich, weil dies ein unvorbereitetes Eintreten solcher Septimen wäre.

Von einer Septime hinweg kann der Bass bei einem Harmonieenschritte ebenfalls nicht wohl springen, weil ein sprungweises Fortschreiten der Septimen bei der Kadenz der natürlichen Fortschreitung der Septimen nicht gemäss wäre.

§ 489.

Dass die Bassstimme auch in harmoniefremde Töne springen kann (§ 473) zeigen z. B. in Fig. 46 die Sprünge d̄-ais, d̄-gisis, c̄is-eis.

C.) *Querstand.*

§ 490.

Ausser den bis hier betrachteten verschiedenen Arten von Sprüngen, ist noch eine andere Gattung zu betrachten, welche man mit dem Namen Querstände zu bezeichnen pflegt.

Der Sprung einer Stimme in ein Intervall, welches unmittelbar vorher, chromatisch verschieden, gehört worden, klingt gewöhnlich herbe und unangenehm; oder, mit anderen Worten, wenn ein und derselbe Ton zweimal unmittelbar nacheinander, aber das einemal um ein chromatisches Intervall höher, oder tiefer, vorkommt, (z.B. erst e♮, dann e♭, — erst f♮ dann f♯, — oder umgekehrt;) so ist es gewöhnlich nicht gut, eine Stimme in das chromatisch verwandelte Intervall springen zu lassen. So klingt es z. B. in Fig. 47*i* nicht eben gut, dass, nachdem in der Oberstimme ē♮ gehört worden, die Bassstimme den Ton ēs springend ergreift:

☞ ē   ḡ
c   ēs ☜

Weit natürlicher erscheint das ēs bei *k* und *l*. — Von ähnlicher Art ist in 48 *i* der Sprung des Basses ins f̄is, wogegen bei *k* das f̄is in der Oberstimme viel natürlicher erscheint. — Eben so wird man finden, dass Fig. 49 *i* mehr auffällt, als *k*; — Fig. 50 *i* und *ii* mehr als *k*, — Fig. 51 *i* mehr als *k*.

Unsere Theoretiker haben solcher Stimmenführung den Namen: Querstände, *relationes non harmonicae*, beigelegt.

Auch in Fig. 52 bildet das sprungweis eintretende des des Basses einen Querstand gegen das unmittelbar vorhergegangene d̄♮ des Tenors.

§ 491.

Die Ursache, warum solche Sprünge oder Querstände dem Gehöre gewöhnlich misfallen, ist ziemlich begreiflich. Wenn in obiger Fig. 47 einmal e im Gehöre liegt, so erscheint das es unmittelbar darauf gleichsam dem bisher Gehörten e widersprechend, und fremdartig; das Gehör kann also natürlicherweise dem Sprunge in ein so wenig naheliegendes, gleichsam hetherogenes Intervall, nicht leicht und gerne nachfolgen; — oder mit anderen Worten: wenn einmal ein Zusammenklang im Gehöre liegt, welcher e♮ enthält, und es soll ein Akkord folgen, welcher das jenem ersten Akkorde so fremde es enthalten soll, so ist man dem Gehöre die Discretion schuldig, ihm diese Aenderung so fasslich zu machen, als möglich, also das dem ersten Akkorde hetherogene es nicht sprungweis eintreten zu lassen.

§ 492.

Es sind übrigens Querstände nicht selten auch da fühlbar, wo der Sprung in das chromatisch verwandelte Intervall durch Noten von geringer Geltung und Bedeutung ausgefüllt ist, wie z. B. in 47*m*, wo zwischen c̄ und ēs der durchgehende Ton d̄ eingeschoben ist,

☞ ē	(f)	ḡ
c̄	(d̄)	ēs ☜

Eben solche, nur wenig verdeckte Querstände entdeckt man leicht in Fig. 49*l* und 50*l*: nämlich

Fig. 49*l*.) $\bar{\bar{d}}$ ($\bar{c}$) fis☜ ☞b (a) g   Fig. 50*l* ☞$\bar{\bar{f}}$is $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{d}$ ($\bar{c}$) $\bar{f}$☜

§ 493.

Den bisher besprochenen Querständen kann man füglich auch den Fall gleichstellen, wo eine Stimme, nicht sowohl sprungweis, als vielmehr ganz frei eintretend, ein Intervall anschlägt, welches eben zuvor chromatisch verschieden gehört worden. Z. B. in Fig. 53*i* wird erst f♮ in der Mittelstimme gehört, wonächst die Oberstimme mit dem Tone $\bar{f}$is eintritt. Es ist dies freie Eintreten der Oberstimme mit dem Tone $\bar{f}$is nicht viel anders, als wenn sie sich sprungweis zu diesem Tone bewegte; die Wirkung also ungefähr die nämliche als wenn sie etwa von g in dies $\bar{f}$is spränge; und man fühlt wohl, dass solche Stimmführung lange nicht so rund und fliessend ist, als wenn man die Stimmen so führt, wie bei *k*. — Einen eben solchen Querstand bildet der Eintritt der Oberstimme in Fig. 54*i*. — Diesem Beispiele nicht unähnlich sind in Fig. 55 die Eintritte der Oberstimme im zweiten und im sechsten Takte.

§ 494.

Was nun die Erlaubtheit oder Unerlaubtheit solcher Querstände angeht, so lässt sich auch darüber im Allgemeinen nur so viel sagen, dass sie nicht selten den gefälligen Fluss der Stimmen unangenehm stören, wie

dies mehre der oben erwähnten Beispiele bewähren; — indess freilich andere wieder beweisen, dass auch solche sogenannte unharmonische Querstände, unter begünstigenden Umständen, zuweilen keineswegs übel klingen, wie z. B. Fig. 52, 56.

Nicht grade ganz eben so unbedenklich scheinen, — wenigstens nach meinem Gefühle — die verschiedenen Querstände in der schon oft besprochenen Fig. 55. Dort bilden nämlich nicht nur die Eintritte der Oberstimme im 2. und 6. Takte Querstände der im § 493 erwähnten Art, — sondern auch im 4ten und 5ten Takte das $\bar{b}$ gegen das so gut wie unmittelbar vorher gehörte H♮,

$\overline{\overline{g}}$	$\overline{\overline{a}}$	$\overline{\overline{b}}$	$\overline{c}$	$\overline{\overline{\overline{des}}}$
H	Fis	G	A	B

und überdies auch das $\overline{\overline{\overline{des}}}$ gegen das noch im Gehör liegende d♮. — Dieselbe Stelle wiederholt sich im 8ten Takte.

§ 495.

Unter die Umstände, durch deren Begünstigung mancher sonst anstössige Querstand gemildert und dem Gehöre geniessbarer gemacht wird, gehört vorzüglich auch die Langsamkeit der Bewegung, wodurch dem Gehöre Zeit gelassen wird, den Faden der Stimmenführung bequemer zu verfolgen.

So sind z. B. Stimmenschritte wie Fig. 56, 57 *i*, *k*, *l*, und selbst *m*, wenn sie anders nicht

allzu schnell auf einander folgen, wie bei *n*, nicht nur nicht übelklingend, sondern sehr häufig gebräuchlich. Namentlich haben wir uns an die Querstände bei *l* und *m* schon gewöhnt, weil wir diese weit lieber ertragen mögen, als die widrigklingenden Lagen bei *p*.

§ 496.

Diejenigen Querstände hingegen, welche sich nicht, wie die eben erwähnten, mildern, und für das Gehör geniesbar machen lassen, sucht man freilich möglichst zu vermeiden und zu beseitigen.

Die Art, wie solche Beseitigung und Vermeidung, meist durch leichte Veränderung der Stimmenführung, geschehen kann, ist leicht durch Vergleichung der Beispiele Fig. 47*i* mit *k* und *l*, 48*i* mit *k*, 49*i* mit *k*, u. a. m. zu ersehen.

Bei den eben erwähnten Vermeidungsarten ist nicht nur das sprungweise Ergreifen, oder frei eintretende Anschlagen des chromatisch veränderten Intervalles vermieden, sondern dieses letztere ist auch sogar eben derselben Stimme in den Mund gelegt, in welcher es zuvor in chromatisch verschiedener Gestalt gelegen war. So liegt z. B. in Fig. 47*k* das $\bar{e}$ in der Bassstimme, und eben dieser Stimme ist auch das $\bar{\text{es}}$ in den Mund gelegt; in Fig. 48*k* giebt eben die Stimme, welche erst das $\bar{\bar{f}}$ angegeben hatte, auch das $\bar{\bar{\text{fis}}}$ an, — u. s. w.

Dieses Letztere ist aber nicht grade immer nothwendig, wie Fig. 48*l* zeigt, wo in der Oberstimme $\bar{\bar{f}}$, und unmittelbar darauf $\bar{\bar{\text{fis}}}$ in der Unterstimme erscheint, wodurch das Gehör

doch durchaus nicht beleidigt wird, weil das fis nicht sprungweis, sondern stufenweis eintritt.

Anmerkung.

Auch mit der Lehre von Querständen pflegt es in unseren Lehrbüchern gar wunderlich auszusehen.

Fürs Erste findet man nämlich unter dieser Rubrike mitunter so ganz Verschiedenartiges aufgeführt, dass man deutlich sieht, die Schriftsteller sind eigentlich noch gar nicht aufs Reine darüber, was sie unter dem Ausdrucke Querstand verstehen wollen; und daher kommt es denn auch, dass man in den Theorieen so wunderliche Begriffbestimmungen von Querständen aufgestellt findet. — So lehrt z. B. Türk (in s. Anl. z. Generalbass, § 54) Querstände seien „gewisse Fortschreitungen zweyer Stimmen, gegen welche „zwar an sich, oder einzeln genommen, nichts einzuwenden ist, „die aber mit einander verbunden eine unangenehme Wirkung „thun, weil dabey in jeder Stimme eine andere Tonart zum „Grunde liegt.“ — Er hat es Kirnbergern nachgeschrieben, welcher (im I. Bd. S. 139) die Sache ebenfalls nicht anders zu beschreiben weiss, als folgendermasen: „Es giebt Fälle, „da zwar jede Stimme für sich eine gute Fortschreitung hat, „wo auch die Harmonie aller Stimmen an sich untadelhaft „scheinet, und da dennoch die Fortschreitung in Vergleichung „zweyer Stimmen unangenehm wird, welches insgemein der „unharmonische Querstand genennt wird.“ — Was das aber für Fälle sind, wird nirgend gelehrt. (Der obigen Beschreibung nach sollte man fast eher auf verbotene Quinten und dgl. rathen.)

Eine ganz natürliche Folge solcher Unbestimmtheit ist es denn, dass man z. B. bei Türk, a. a. O. die Sätze Fig. 58*b* als Beispiele leidlicher unharmonischer Querstände angeführt findet, — Fig. 58*c* aber, so wie die zwei nach einander folgenden Terzen bei *cc* als unharmonische Querstände, wobei ein Harmonieensprung geschehe — — hingegen Fig. *d* und *dd* als, seines Erachtens, keine unharmonischen Querstände, weil dabei kein Harmonieensprung geschehe; — Fig. *e* zwar ebenfalls als Querstände, doch als zulässiger und minder auffallend als grosse Terzen. — — Man sieht wohl, wie viel ganz und gar Verschiedenartiges der gelehrte Mann hier untereinander geworfen hat! —

Auch folgenden Satz

| c̄ b g b | a
| E ——— | Fis (Vergl. Fig. 59)

findet man von Theoretikern als Querstand charakterisirt.

Obgleich auf den Namen nicht Viel ankommt, so wüsste ich doch wenigstens keine Definition zu erfinden, welche auf alle eben angeführten Beispiele passte; und sollen all diese

so ganz wesentlich verschiedene Dinge sämmtlich den gemeinschaftlichen Namen Querstand tragen, dann weis ich wahrlich nicht anzugeben, was ein Querstand heisst.

Eben so unbefriedigend wie die oben erwähnten Definitionen, scheint mir die Ursache, welche die Theoretiker anzugeben pflegen, warum Querstände anstössig klingen. Sie soll, wie schon erwähnt, darin liegen: „weil dabei in jeder „Stimme eine andere Tonart zum Grunde liegt.“ — Allein nicht zu gedenken, dass sich mit diesem zum Grunde liegen zweier verschiedenen Tonarten nicht leicht ein klarer Begriff verbinden lässt — so mögt ich, auch dies bei Seite gesetzt, auch fragen: warum denn zweierlei Tonarten eher in einer und derselben Stimme zu Grunde liegen dürfen, als in zwei verschiedenen ? ? — eher sollte man doch dieses für widriger halten, als jenes.

Auch was es mit dem Harmonieensprung auf sich haben soll, vermag ich nicht recht zu verstehen, und auch die Belehrung, welche uns Türk in der Anm. zu § 16 darüber ertheilt, klärt mich nicht auf. Dort heisst es nämlich: „Um „das zu verstehen, was hier von dem Harmonieensprunge gesagt worden ist, muss man wissen, dass die Töne (Tonar- „ten) nicht in gleichem Grade mit einander verwandt sind. „Diejenigen Dur- und Molltöne, welche in Absicht auf ihre „Tonleiter oder Vorzeichnung am meisten überein kommen, „oder nur auf Einer Stufe von einander abweichen, mithin „auch nur um Ein Versetzungszeichen von einander verschie- „den sind, wie Cdur und Gdur, oder wie Emoll und Hmoll etc., „heissen im ersten Grade verwandt. Im zweiten Grade der „Verwandtschaft ständen demnach mit einander Cdur und Ddur, „oder absteigend Cdur und Bdur; im dritten Grade aber Cdur „und Adur, oder im Absteigen Cdur und Esdur u. s. w. „(Eben so sind folglich“ — (?) — „auch die Dreiklänge [Ak- „korde] nicht in gleichem Grade mit einander verwandt.) „Diese entferntere Verwandtschaft, nämlich von dem zweiten „Grade an, nennt man einen Harmonieensprung (harmonischen Sprung)“ § 54, Fig. 58*a*. „Die untere Stimme „bezeichnet nämlich Gmoll, die obere hingegen Gdur.“ —

Der Hr. Autor will also sagen: wenn zwei Harmonieen nacheinander folgen, welche, als zwei tonische Dreiklänge betrachtet, nicht in nächstem Grade mit einander verwandt wären, so nennt man dies einen Harmonieensprung, — ein solcher Harmonieensprung ist fehlerhaft, — und die besagten sogenannten Querstände klingen also darum übel, weil darin ein Harmonieensprung liegt; — z. B. in Fig. 58*a* folgen der weiche g-Dreiklang und dann der harte G-Dreiklang nacheinander, und da die Tonarten *g*-moll und *G*-dur nicht in nächstem Grade verwandt sind, — so ist diese Harmonieenfolge ein Harmonieensprung, — und weil in dem Beispiel ein Harmonieensprung liegt, so ist es ein Querstand, und — darum übelkingend.

Wer sieht nun aber nicht, wie es solcher Erklärung überall an Folgerechtheit fehlt. Um Vieles gar nicht zu erwähnen, was sich ja ohnedies jedem Leser von selbst aufdringen

muss, berühre ich nur, dass gleich der Grundsatz von dem sie ausgeht, nämlich dass das Aufeinanderfolgen zweier Harmonieen der beschriebenen Art fehlerhaft sei, durch und durch unwahr ist, wie wir in der Lehre von den Harmoniefolgen mit hinreichender Zuverlässigkeit erkennen gelernt. (Oder wer wird z. B. die Harmonieenfolgen *C* : I ꞉ II, — oder *C* : II ꞉ V, — oder *C*:IV꞉V^7, — oder *g* : I ꞉ *c* : V, — oder *C* : V^7꞉VI, — [𝔊꞉𝔡, — oder 𝔡꞉𝔊, — oder 𝔉꞉𝔊^7, — oder 𝔤꞉𝔊, — oder 𝔊^7꞉𝔞] darum für fehlerhafte Harmonieensprünge erklären, weil die Tonarten *C*-dur und *d*-moll — oder *d* und *G* — oder *F* und *G*, — oder *g* und *G*, — oder *G* und *a* nicht nächstverwandt sind? !—) Wenn aber solche Harmonieenfolge nicht übelklingend ist, so kann sie auch natürlich nicht die Ursache sein, warum die fraglichen Querstände übel klingen.

Und da vielmehr eben die, als übelklingende Querstände angeführten Harmoniefolgen bei Fig. 47*i*, 48*i* und 49*i* aufhören übelklingend zu sein, sobald man dabei die auf S. 24 u. 25 empfohlene Regel befolgt wie bei 47*k*, 48*k* und 49*k*, so sieht man wohl, dass die Ursache des Missklanges nicht, wie unsere Theoristen lehren, in der Harmonieenfolge, nicht in dem Phantome genannt Harmonieensprung, — sondern vielmehr nur in der Vernachlässigung jener Regel liegt.

Eilfte Abtheilung.

Werth und Unwerth paralleler Stimmenführung.

§ 497.

Wir hatten im ersten Bande, Seite 183 und flg. die Lehre vom Werth und Unwerth, Erlaubtheit oder Verbotenheit der verschiedenen Arten paralleler Fortschreitung mehrer Stimmen, noch ausgesetzt gelassen, um sie erst später desto gründlicher durchforschen zu können. Wir wollen diese Betrachtung nunmehr in der Art anstellen, dass wir die verschiedenen Gattungen von Parallelbewegung, je nach Ordnung des Intervalles, um welches die parallelen Stimmen von einander abstehen, (1. Bd. S. 181.) der Reihe nach durchgehen.

I.) *Primenparallelen.*

§ 498.

Von Primenparallelen kann eigentlich keine Rede sein; oder alles was davon zu sagen ist, besteht darin, dass, wie wir schon wissen, zwei oder mehre Stimmen, welche in Primen mit einander einherschreiten, aufhören, verschiedene Stimmen zu sein, und als nur Eine und dieselbe angesehen werden. (§ 15). Es ist dies eben darum so wenig eine Parallelbewegung zu nennen, als man z. B. von einem Menschen sagen kann, er schreite mit sich selber parallel einher.

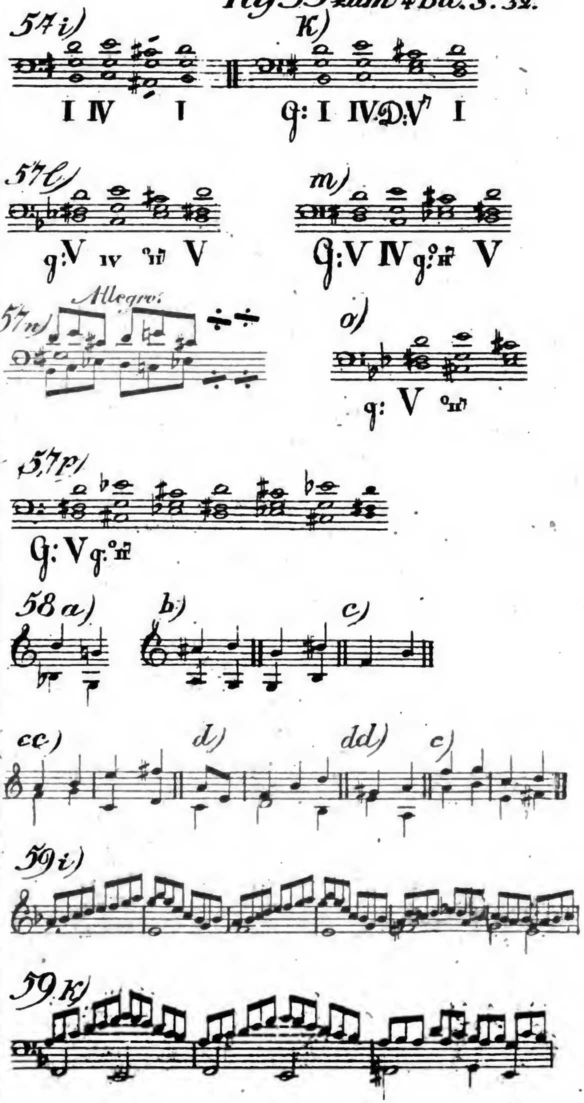
II.) *Sekundenparallelen.*

§ 499.

Zwei Stimmen, die in der Entfernung einer Sekunde parallel neben einander herlaufen, erscheinen dem Gehöre selten wohlgefällig, sondern meist anstössig, es seien die parallel einherschreitenden Töne harmonisch geltend, oder harmoniefremd.

Fig. 60*i* enthält ein Beispiel solchergestalt nebeneinander einherschreitender harmonischer Töne, welches ungleich widriger klingt, als dieselbe Harmoniefolge bei *k*, wo solche Sekundenparallelen vermieden sind.

Die Fälle, worin man in Versuchung gerathen könnte, zwei harmonische Töne also zu führen, kommen übrigens höchst selten vor, zumal da gewöhnlich nebenbei noch andere Hindernisse solcher Stimmenführung eintreten.


57 i)
I IV I
K)
g: I IV D: V7 I
57 l)
g: V IV °II7 V
m)
g: V IV g: °II7 V
Allegro:
57 n)
o)
g: V °II7
57 p)
g: V g: °II7
58 a)
b)
c)
cc)
d)
dd)
e)
59 i)
59 K)

Es müssten dies nämlich allemal der Grundton und die Septime eines Vierklanges sein, deren Ersterer sich wieder zur Grundnote, Letztere aber wieder zur Septime eines anderen Vierklanges bewegte. Nun aber ist ein solches Nacheinanderfolgen zweier Vierklänge nicht nur schon an sich keine der häufigst vorkommenden, sondern es würde die ersterwähnte Art von Stimmenführung, wo nämlich die erste Septime zu einer zweiten fortschritte, auch die in vielen Fällen nöthige Vorbereitung dieser Letzteren ausschliessen.

§ 500.

Auch Sekundparallelen zwischen einem harmonischen und einem harmoniefremden Tone klingen nicht angenehm, wie die Vergleichung von Fig. 61 *i* mit *k* beweiset, in welchem Letzteren die Sekundparallelen vermieden sind. — Siehe auch Fig. 62 *i*, verglichen mit *k* und *l*, — und Fig. 63. — Doch zeigt Fig. 64, dass solche Fortschreitung, zumal in Mittel- und begleitenden Stimmen, zuweilen auch vollkommen wohlklingend sein kann.

Man würde irren, wollte man die Ursache des Uebelklangs des obigen Beispiels 60 *i* grade darin suchen, dass die im dritten Akkorde vorkommende Hauptseptime f beim folgenden Harmonieschritt aufwärts fortschreitet, indess das Subsemitonium h auf $\bar{e}$ springt; denn, bei einer Harmoniefolge wie diese, muss, wie wir in der Auflösungslehre gesehen, die Hauptseptime nicht nothwendig abwärts, und das Subsemitonium nicht nothwendig aufwärts zur Tonika schreiten, (welches Letztere schon das ganz wohlklingende Beispiel 60 *l*, beweist, woselbst die besagten Intervalle eben so fortschreiten.)

Auch in dem schon mehrfältig besprochenen Satze, S. 32 Fig. 55, ist es immerhin nicht von vorzüglich wohlgefälliger Wirkung, vom zweiten Takte zum dritten den Bass von c zu H, die zweite Stimme aber im nämlichen Augenblicke von d̄ zu c̄is schreiten, und eben solche reine Sekundparallelen von Takt 6 zu 7 wiederkehren zu hören:

		2.				2.	
T. 2 zu 3	d̄		c̄is	T. 6 u. 7	c̄		h
		2.				2.	
	c		H		B		A

Auch Sekunden zwischen harmoniefremden Tönen klingen gewöhnlich übel, z. B. die in Fig. 65.

Auch Fig. 66, gehört gewissermasen hierher, indem hier, während der Harmonie *C*: V, das Gis des Basses Durchgang zum folgenden A, das gis der Singstimme aber Durchgang zur grossen None a ist, und also auf eine für das Auge ziemlich befremdende Weise nicht nur Gis und a zusammen angeschlagen werden, sondern, wenn man sich das G des Basses bis zum folgenden Gis fortklingend denkt, auch beide Stimmen in der Entfernung von einer halben Tonstufe parallel neben einander einherschreiten:

g	gis	a	f
G		Gis	

Dabei ist aber doch durchaus nicht nur kein Missklang, sondern überall nur Anmuth und Grazie der Gesangschweifung zu hören, so dass es wohl stand keinem Hörer eingefallen ist, hier einen Uebel- noch zu finden.

III.) *Terzenparallelen.*

§ 501.

Terzenparallelen sind an sich durchaus untadelhaft, es seien grosse, oder kleine Terzen, oder grosse und kleine nacheinander, sowohl zwischen harmonischen, als harmoniefremden Tönen, sowohl bei stufenweis gehender, als bei springender Bewegung, sowohl in äusseren, als in Mittelstimmen. — Beispiele, wo die Klammern die Terzenparallelen bemerklich machen, findet man in Fig. 67 bis 73.

Insbesondere ist die Terzenfortschreitung grade die allernatürlichste und fliessendste Fortschreitungsart zweier mit Durchgängen durchflochtenen Stimmen, und diejenige, welche dem Gehör am allerleichtesten eingeht, am leichtesten zu verstehen ist, und deshalb auch äusserst häufig, ja — nur allzuhäufig, gebraucht und dadurch am Ende zuweilen wirklich platt und langweilig, und, statt fliessend, gar wässerig wird.

§ 502.

Die alten Tonlehrer hatten den Glauben, die Folge zweier grossen Terzen klinge übel, wussten auch die gelehrtesten Gründe anzuführen, warum solche Fortschreitung, welche sie ein *Mi contra Fa* nannten, unmöglich erlaubt werden könne. Sie liessen, zu dessen mehrer Bekräftigung, ihre Schüler sorgfältig den Versikel memoriren:

„*Mi contra Fa*
„*Est diabolus in Musica*“

und sahen solche Terzparallelen auch wohl als eine Gattung von Querstand an, (Anmerkung Seite 29 ff.) indess Vogler (S. 62 seines Handbuchs

der Harmonielehre) sie eckelhafte, ohrendurchschneidende Fehler gegen die Harmonabilität schilt. — Zum Glück haben aber wir keine Ursache, uns in diese gelehrten Namen und Gründe zu vertiefen, indem wenigstens unsere heutigen Ohren in solchen Terzenfolgen nichts Gehörwidriges empfinden, wie die im vorigen § angeführten Beispiele zeigen.

Freilich klingt gar mancher Satz übel, worin zwei Stimmen sich in grossen Terzenparallelen bewegen, oder mit andern Worten, man findet manchen übelklingenden Satz, worin solche Parallelen vorkommen, z. B. Fig. 74 *i*; allein daraus folgt ja nicht, dass die Terzenparallelen die Ursache des Uebelklingens seien: denn sonst müsste eben dieser Satz, wenn man ihn so verändert, dass jene Parallelen hinwegfallen, wie bei *k*, aufhören übel zu klingen. Dies ist aber, wie man wohl hört, nicht der Fall: Beweis genug, dass nicht die Terzparallelen Ursache des Uebelklanges bei *i* gewesen sein konnten. (Diese Ursache scheint vielmehr in dem wenig- oder nichtssagenden mehrmaligen Aufeinanderfolgen der zwei Nebenharmonieen: m ⸗ n ⸗ m ⸗ n ⸗ m, zu liegen. Vergl. II. Bd. Seite 204 und 208.)

Anmerkung.

Die Ursache der Fehlerhaftigkeit der Terzparallelen soll, unsern Theoristen zufolge, wieder darin liegen, dass solche zwei Terzen, zumal zwei grosse, allemal einen Harmonieensprung enthalten. Ohne hier wiederholen zu dürfen, was ich über das wunderliche Wesen, Harmoniesprung genannt, schon auf Seite 30 gesagt, will ich nur mit zwei Worten Folgendes andeuten.

Wenn eine Fehlerhaftigkeit der Beispiele Fig. 74 1/2 aus einem sogenannten Harmoniesprunge demonstrirt werden sollte, so müsste man bei solcher Demonstration voraussetzen, 1.) dass zwei in zwei Stimmen stufenweis nach einander folgende grosse Terzen allemal auf zwei stufenweis neben einander wohnenden harten Dreiklangharmonieen beruhen, — und 2.) dass ein solcher Sekundenschritt der Grundharmonie fehlerhaft sei, 3.) dass zwei nebeneinander liegende Dreiklangharmonieen sich nicht in einerlei Tonart beisammen finden, sondern allemal auf zwei verschiedene, ja sogar weit entfernte Tonarten deuten und also allemal eine Ausweichung in eine

nur in entferntem Grade verwandte Tonart deuten, und 4.) dass solche entfernte Ausweichungen fehlerhaft seien.

Nach Allem, was bereits bei früheren Gelegenheiten gesagt worden, bedarf es wohl nicht erst einer weiteren Beleuchtung, wie sehr alle vier Prämissen unwahr, wie wenig sie also tauglich sind, als Grundlage einer Demonstration der Ursache zu dienen, warum die erwähnten Beispiele übel klingen; und dies um so weniger, da es — nicht einmal wahr ist, dass zwei solche Terzenparallelen an sich übel klingen, wie wir theils schon an diesen Beispielen bei *k* und *l*, theils auch an mehreren der vorstehenden sehen.

IV.) *Quartenparellelen.*

§ 503.

Weit minder als Terzen-, sind Quartenparallelen dem Gehöre eingehend.

Am übelsten nehmen sich zwei Stimmen aus, welche allein in Quartparallelen einherschreiten, Fig. 75 *i*. Die Ursache warum solche Quarten dem Gehöre so gar unharmonisch und nichtssagend klingen, liegt aber grossentheils auch darin, weil das Gehör aus solchen Gängen entweder nicht errathen kann, welche Harmonieen solchen Zusammenklängen zu Grunde liegen, oder aber sich dieselben etwa als eine Reihe von Akkorden sämmtlich in zweiter Verwechslung, und mit ausgelassener Terz (1. Bd. S. 216) denken muss.

Aber auch wenn die Parallelen nicht also nackt dastehen, ist solche Bewegungsart dem Gehör oft nicht gar wohlgefällig, und zwar am übelsten, wenn die eine der Parallelstimmen der Bass ist, weil hier das Gehör meist eine Reihe von Akkorden in zweiter Verwechslung vernimmt: Fig. 76 *i*, *k*.

Zuweilen hört man jedoch eine Stimme in Quartenparallelen mit dem Bass einherschreiten,

ohne eine üble Wirkung davon zu vernehmen: z. B. in Fig. 77 *i*; allein dies ist nur insofern der Fall, als das Gehör die Quarten, welche das Auge hier sieht, dadurch entschuldigt, dass es sich die Unterstimme als eine brechende, und solchen dreistimmigen Satz als einen vierstimmigen, wie bei *k*, vorstellt.

Aber auch in Mittelstimmen sind Quartparallelen dem Gehöre nicht besonders angenehm; wie denn z. B. Fig. 78, wo bei *i* und *k* die 1te und 2te Stimme, und bei *l* zwei Mittelstimmen, in Quarten nebeneinander einherschreiten, minder angenehm klingt, als *m*, *n* und *o*, wo solche Parallelen vermieden sind. (Vergl. 1. Bd. S. 221.)

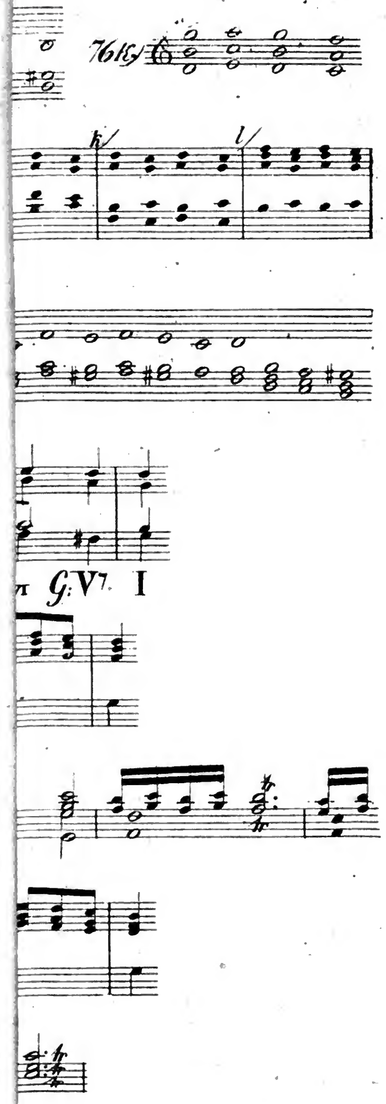
Am wohlgefälligsten sind Quartenparallelen da, wo mehre Zusammenklänge in der Gestalt von Sextakkorden auf einander folgen; zumal in stufenweiser (nicht sprungweiser) Bewegung, wie in Fig. 79.

Auch in Fig. 80 nehmen sich die fortgesetzten Parallelen zwischen den beiden Oberstimmen nicht unangenehm aus.

§ 504.

D u r c h g e h e n d e Quartenparallelen sind noch seltener brauchbar. Fig. 81 — 85. Nur wieder in der eben erwähnten Terzsextenlage klingen solche Quarten angenehm reizend: Fig. 86 - 88.

Taf. 54½, zum 4 Bd. S. 38.



ler.
hoven

V.) *Quintenparallelen.*

§ 505.

Quintenparallelen klingen gewöhnlich übel, und nur sehr selten ist es von guter Wirkung zwei Stimmen in Quintenentfernung nebeneinander herschreiten zu lassen, oder, wie die Tonsetzer es zu nennen pflegen, in grader Bewegung zwei Quinten nacheinander zu setzen.

Das Verbot solcher Quintparallelen, welche man auch gewöhnlich verbotene Quinten, verbotene Quintenfolgen oder Quintenfortschreitungen, zu nennen pflegt, hat in der Tonsatzlehre grosse Celebrität erlangt, und nicht selten hat man den ganzen Werth oder Unwerth eines Tonwerkes nach der mehr oder minder gewissenhaften Beobachtung dieses Verbotes beurtheilt, so dass man glauben sollte, die ganze Tonsatzlehre bestehe nur in dem Gebote, solche Parallelen zu vermeiden. — Eben darum haben die Tonlehrer dieses Kapitel der Theorie denn auch jederzeit mit vorzüglicher Ausführlichkeit ausgebildet, und es unter Anderem sogar auf Manches ausgedehnt, was nur mehr oder weniger uneigentlich Quintenparallele heissen kann, unter dem Namen verdeckte Quinten.

Um doch auch unserseits diesen berühmten Kapitel gebührende Ehre anzuthun, wollen auch wir uns anschicken, es mit einiger Ausführlichkeit zu durchforschen.

Wir wollen daher

A.) erst die verschiedenen Arten von wirklichen oder eigentlichen, — und dann auch die uneigentlichen Quintparallelen, d. h. diejenigen Fortschreitungen, aufsuchen und kennen lernen, welche, obgleich eigentlich keine Quintparallelen, doch einige Aehnlichkeit damit haben, und deshalb, als gleichsam verdeck-

te Quintenparallelen, mit in diese Kathegorie gezogen zu werden pflegen. — Demnächst werden wir

B.) über den Werth oder Unwerth solcher Bewegungsart, über die Erlaubtheit oder Verbotenheit der verschiedenen Arten solcher eigentlichen, oder mehr oder weniger uneigentlichen Quintparallelen, uns zu verständigen suchen.

A.) *Aufzählung der verschiedenen Arten von Quintparallelen.*

1.) Eigentliche, wirkliche oder offenbare.

§ 506.

Wir betrachten zuerst die eigentlichen Quintenparallelen, wo nämlich wirklich zwei, um eine Quinte von einander entfernte Stimmen, in paralleler Richtung nebeneinander einherschreiten.

Dieses kann auf zweierlei Art statt finden, nämlich

a.) entweder in streng paralleler (1. Bd. S. 183) Richtung, — oder

b.) in nicht streng paralleler;

je nachdem nämlich die Quinten entweder gleichartig sind, wie z. B.

e fis	d g	f d
A H,	G c,	H Gis,

oder ungleichartig:

f g	d c	b gis
H c,	G Fis,	e c.

§ 507.

a.) In streng paralleler Richtung, und zwar

a.) in der Entfernung von lauter grossen Quinten nebeneinander einherschreitende Stimmen findet man in Fig. 89 *i*, nämlich erst die beiden äusseren Stimmen:

Oberstimme d̄ ē a
Bass G A D u. s. w.

dann bei *k*

Mittelstimme d e A
Bass G A D u. s. w.

— und eben so in Fig. 90 die Mittelstimmen, wie dies die von ḡ zu ā und von c̄ zu d̄ gezogenen Klammern bemerklich machen.

In Fig. 91 schreiten die beiden Oberstimmen zweimal in eben solchen Parallelen fort, — und eben so in Fig. 92 die beiden unteren.

In Fig. 93 *i* machen eben so die dritte Stimme und der Bass zweimal solche parallele Schritte:

h . . . c̄ . . . h
e . . . f . . . e

— In Fig. 94 bewegt sich, vom 2ten zum 3ten Takte, der Tenor in Quintentfernung parallel mit der Oberstimme.

In Fig. 95 geschehen mehre eben solche parallele Schritte der beiden Oberstimmen.

Dies waren Quintparallelen zwischen harmonischen Tönen. Nun auch Beispiele, wo durchgehende Töne Quinten gegen harmonische bilden.

In Fig. 96 *i* bildet das durchgehende f eine Unterquinte gegen das c̄ der Oberstimme, worauf dann in paralleler Bewegung die Quinte g-d̄ folgt.

— Aehnliche Quinten finden sich bei *k*, *l*, — und in Fig. 97 — 102.

In Fig. 104 *i* erscheinen Quinten zwischen den durchgehenden Noten unter sich selber.

Auch in Fig. 105 bis 108 sind reine Quintparallelen leicht zu entdecken.

b.) In Fig. 109 bis 112 bewegen sich zwei Stimmen ebenfalls in strengparalleler Richtung, in der Entfernung von kleinen Quinten.

§ 508.

b,) Zwei Stimmen in nicht strengparalleler Richtung nämlich in Quinten von ungleicher Grösse, nebeneinander einherschreitend, sehen wir in den beiden äusseren Stimmen von Fig. 113.

d̄ ēs und ēs d̄ c̄

G A A G Fis

Fortschreitungen ähnlicher Art kommen in Fig. 114 — 117 vor, — auch 118 Takt 2 und 4, — Fig. 119.

Auch im obigen Beispiele Fig. 93 *i* findet man, nebst den bereits vorhin angemerkten gleichen Quinten, auch noch ungleiche; nämlich zwischen der ersten und 2ten Stimme:

h̄ . . . ā . . . h̄

ē . . . dīs . . . ē

2.) Uneigentliche oder verdeckte Quintparallelen.

§ 509.

Alles Bisherige waren wirkliche und offenbare Quintenparallelen.

Ausser diesen rechnet man aber, wie schon gesagt, auch noch manche andere Bewegungsarten hierher, welche minder offenbar, und selbst nur uneigentlich, den Namen parallele Quinten verdienen, und deshalb auch uneigentliche, — zum Theil selbst eingebildete Quintparallelen heissen können. Auch diese wollen wir nunmehr kennen lernen.

---

a.) Durch Pausen unterbrochene Quintparallelen.

§ 510.

Unter die verdeckten oder uneigentlichen Quintenparallelen gehören fürs Erste diejenigen, welche durch Pausen unterbrochen sind, wie z. B. Fig. 120, woselbst die über die Pausen weglaufenden Klammern die Parallelen verrathen. — Eben so kann man auch in Fig. 121, 122 — und, wenn man will, selbst in Fig. 123, reine Quintparallelen entdecken.

---

b.) Brechungsquinten.

§ 511.

Eine andere Art uneigentlicher Quintparallelen entsteht zuweilen durch Brechung. In Fig. 124 *i* entdeckt zwar das Auge keine Quintenparallelen; und doch vernimmt das Ohr, sofern es sich den Bass als eine brechende Stimme,

als eine Brechung zweier Stimmen vorstellt, wie bei *k*, auch verbotene Quinten zwischen dem Bass und der zweiten Stimme, indem, aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, das Beispiel nur als eine Brechung von *k* erscheint; nämlich

$\bar{a}$ . . . . . $\bar{h}$ . . . . . $\bar{\bar{c}}$

$\bar{c}$ . . . . . $\bar{d}$ . . . . . $\bar{c}$

a . . . . . h . . . . . $\bar{c}$

f . . . . . g . . . . . a

— Eben so entdeckt man in Fig. 125 Quinten zwischen Bass und Mittelstimme. Es klingt quintenmässig, obgleich das Auge keine Quintenparallelen bemerkt.

Aehnliche Quinten kann man in 126 bis 131 aufspüren.

§ 512.

Wir haben eben gesehen, dass manche Sätze dadurch, dass man sie als Brechung betrachtet, Quintparallelen zeigen. — Im Gegentheil findet man aber auch in manchem Satz offenbare Quintenparallelen, welche aufhören, es zu sein, wenn man ihn als Brechung ansieht.

In dem Satze Fig. 132 *i*, wenn man ihn nur so grade den Noten nach betrachtet, sieht das Auge allerdings offenbare Quinten, wie es die Klammern zeigen: allein die Quintenfolgen verschwinden, wenn man die obere Stimme als eine Brechung zweier wie bei *k*, und *l*, ansieht, aus welchem Gesichtspunkte gesehen dann nicht die Oberstimme, vom ersten zum zweiten Takte

als von f zu g schreitend, sondern so angesehen wird, als schritte sie von a zu g, und eine zweite Stimme von f zu e; und in dieser Führung der gebrochenen Stimmen liegen dann keine Quintenparallelen. (Vergl. § 27). — Noch unzweideutiger ist der Satz bei *m*.

---

c.) Akzentquinten.

§ 513.

Auch das klingt oft quintenmässig, wenn die vorzüglich akzentuirten, benachdruckten, oder sonst vorzüglich bemerkbaren Töne zweier Stimmen, die minder bedeutenden hinweggedacht, Quinten bilden. In Fig. 134 *i* und *k* heben sich in der Oberstimme die erste und die vierte Note vorzüglich hervor, wogegen die auf leichteren Zeiten vorkommenden merklich schwächer ins Gehör fallen. Denkt man sich nun diese minderbedeutenden Töne hinweg, so erscheinen, wie man sieht, Quinten zwischen Oberstimme und Bass:

☞ a (g fis) e ☜
☞ d a ☜

Eben so erscheinen in Fig. 134 *i*, *k*, zwei Quinten, wenn man sich die Noten zwischen a und d in der Oberstimme hinweg denkt; — und so auch in Fig. 135 *i*, wie bei *k* enthüllt zu sehen.

h c d c d e | d e f e
g g | g a

Auf ähnliche Art entdeckt man auch in Fig. 126*i*, worin wir § 511 schon eine versteckte Quintenparallele gefunden hatten, noch eine weitere, wieder anders versteckte, wenn man sich nämlich das beim vierten Achtel nachschlagende $\bar{c}$ des Tenors hinwegdenkt.

h . ($\bar{c}$) . $\bar{e}$
e . . . a

Noch merklicher wär es so wie bei *k*, woselbst die nachschlagende verdeckende Note $\bar{c}$ noch unbedeutender erscheint, und also die Quinten noch unvollkommener verdeckt als bei *i*.

Auch in Fig. 124, 125, 127, werden die verdeckten Quinten, durch den Akzent noch herausgehoben.

---

d.) Quintparallelen durch harmoniefremde Töne verdeckt.

§ 514.

Wieder eine andere Art versteckter Quinten zwischen harmonischen Tönen sind diejenigen, welche durch dazwischengesetzte durchgehende Töne bemäntelt sind, und welche, diese letzteren weggedacht, parallele Quinten enthalten, wie in Fig. 136 bis 139, auch 140*i*, so wie ebendaselbst unter *k* und *l*, wo die in Fig. 130 entdeckten Brechungsquinten, durch harmoniefremde Töne noch etwas unmerklicher gemacht werden.

e.) Ueberspringungsquinten.

§ 515.

Wieder eine andere Gattung uneigentlicher Quinten sind diejenigen, welche nur durch das Durchkreuzen oder Ueberspringen der Stimmen dem Auge verdeckt werden, dem Ohr aber darum nicht weniger offenbar sind, oder — vielleicht besser ausgedrückt, die Bewegung zweier einander durchkreuzenden Stimmen, welche dem Ohr als Quintenparallelen erscheint, wenn es sich die durchkreuzenden Stimmen als nicht durchkreuzend vorstellt. Fig. 141 *i* mag dies erläutern. Wenn hier die erste Stimme sich von c̄ zu g, die zweite aber von f zu d̄ bewegt, so ist dies an sich freilich keine Parallelbewegung, also auch keine Quintenparallele. Sieht man aber darauf, welche Töne, welche Zusammenklänge das Ohr vernimmt, so sind es doch nun einmal keine andere, als erst [f c̄], und hernach [g d̄]. Freilich giebt dabei die eine Stimme beim ersten Akkorde den höheren Ton, beim zweiten aber den tieferen an, indess die zweite umgekehrt beim ersten Akkorde die tiefste Note hat, von da aber beim Harmonieenschritte über die erste Stimme hinaus, auf die höchste Note des zweiten Akkordes springt: allein es kann auch gar wohl geschehen, dass das Gehör solches Ueberspringen der Stimmen nicht bemerkt, oder davon keine Notiz nimmt (§ 6) und, statt die Fäden der einander durchkreuzenden Stimmen getreulich zu verfolgen, dieselben etwa verwechselt, und folglich die Sache kurzweg so versteht, als gebe ebendieselbe Stimme, welche beim ersten Akkorde die

höchste Note c̄ angab, auch beim zweiten den höheren Ton d̄ an, und eben so die zweite Stimme die beiden tieferen Töne f und g; — und bei solcher Art die Sache anzusehen, würde also das Gehör das besagte Beispiel freilich so vernehmen und auslegen, als hiesse es wie bei 141*k*,

c̄ d̄
f g

und folglich die Sache so verstehen, als schritten zwei Stimmen in Quintparallelen nebeneinander her, was zwar an sich der Fall in der That nicht ist, dem Gehöre aber doch zu sein scheint, welches also Quintparallelen zu vernehmen glaubt, und empfindet, obgleich, genauer betrachtet, eigentlich keine vorhanden sind.

Ein ähnliches Beispiel Fig. 143*i* führt Kirnberger (in s. Kunst d. r. Satzes, I. Bd. S. 149) an. Dieser Satz klingt, wenn man von dem Ueberspringen der beiden Oberstimmen absieht, allerdings so, als bewegte sich die zweite Stimme immer in Quintentfernung mit dem Basse parallel, wie bei *k* dargestellt ist. Auch dieser Satz wird also quintenmässig klingen, vorzüglich wenn beide Oberstimmen, wie hier, von gleichen Instrumenten, z. B. von einer ersten, und zweiten Violine, und etwa gar jede Note abgestossen, vorgetragen werden. Dann hat das Ohr freilich keine Ursache, die oberste Note des zweiten Akkordes einer anderen Stimme zuzuschreiben, als derjenigen, welche auch die höchste des ersten Akkordes angegeben hatte: es wird also wenig auf den Unterschied achten, ob

die erste Violine, welche erst das $\bar{\bar{c}}$ angab, beim zweiten Akkorde das $\bar{\bar{a}}$ der oberen Zeile, oder das $\bar{\bar{d}}$ der zweiten angiebt, ob dies $\bar{\bar{d}}$ von eben der Violine, welche das $\bar{\bar{c}}$ angab, oder von der anderen angegeben wird; — es wird also leicht Quintenparallelen hören, obgleich, der Vertheilung der Stimmen nach, freilich eigentlich keine vorhanden sind.

Bei diesem Beispiel ist übrigens nicht zu übersehen, dass es nicht dieser Quinten halber allein, sondern, was Kirnberger anzuführen unterlässt, auch noch darum doppelt und dreifach übel klingt, weil sich darin, ausser diesen Quintenparallelen, auch noch andere Uebelstände befinden, nämlich auch sogenannte verbotene Oktaven (welche wir nun bald ebenfalls werden kennen lernen), — und ausserdem auch wenig- oder nichtssagende Harmoniefolgen: I ⸗ II ⸗ I ⸗ V, VI ⸗ V, oder: I⸗II⸗I⸗*G*:I⸗II⸗I. (Vgl. 2. Bd. S. 220 *b*.)

Auch Fig. 142*i*, (ebenfalls von Kirnberger am angef. O. Seite 154 entlehnt,) erscheint quintenmässig, wenn das Gehör, wie leicht geschehen kann, die Fäden der sich durchkreuzenden Mittelstimmen verwechselt, wie bei *k*.

Eben so kann man in dem schon früher angeführten Beispiele 1. Bd. Seite 133 Fig. 52*i*, wenn man sich den Gang der einander überspringenden Stimmen hinwegdenken will, auch zwei parallele Quinten entdecken, wie bei *k* zu sehen.

Ob und wann in solchen Fällen das Gehör sich die Sache auf die eine, oder auf die andere Seite auslegen werde, hängt grösstentheils von den eben erwähnten, schon im § 6 näher entwickelten Umständen ab.

§ 516.

So wie, in den bisher angeführten Beispielen, sich Quintenparallelen äussern, wenn man sich die einander durchkreuzenden und überschreitenden Stimmen als nicht durchkreuzend denkt; — so lassen sich auch Fälle denken, wo Stimmen in der That in offenbaren Quintenparallelen einherschreiten, welche aber durch eine dritte Stimme, welche eine der Ersteren durchkreuzt, so verdeckt werden, dass das Ohr die Quinten kaum, oder auch wohl gar nicht bemerkt. So schreitet in Fig. 144 *i* die Mittelstimme an sich freilich in Quinten gegen den Bass einher: allein die Oberstimme welche die mittlere durchkreuzt, giebt der Sache das Ansehen, als verhalte sie sich so wie bei *k*.

---

f.) Einschiebungsquinten.

§ 517.

Auch das rechnen die Theoristen in die Klasse verdeckter, oder, wie Vogler sie nennt, verkappter Quintenfortschreitungen, wenn zwei Stimmen, welche in nicht paralleler, aber doch grader Bewegung miteinander fortschreiten, auch nur Ein mal eine Quinte gegeneinander bilden, — oder mit anderen Worten, sie rechnen hierher nicht blos, wie bisher erwähnt, zwei Quinten in grader Bewegung, sondern sogar auch jede in grader Bewegung vorkommende einzelne Quinte.

Sie sagen nämlich: wenn, wie in Fig. 145 *i*, die Oberstimme von g zu a schreitet, indess die

Untere von H zu d springt, so könnte diese letztere, anstatt von H zu d zu springen, auch wohl stufenweis dahin — nicht springen, sondern durch den dazwischen liegenden Ton, also von H zu c und von da zu e schreiten, wie bei *k*: alsdann wär aber der Schritt von c zu d, indess die Oberstimme von g zu a schritte, eine Quintenparallele,

Fig. 145*i*) g . . . . a *k*) g . . . . . a
H . . . . d H . . (c) . . d

und weil nun in solchem Satze *i*, wenn er anders wäre, als er ist, nämlich so wie bei *k*, eine Quintenparallele vorkäme, so zählt man denn auch solche Fortschreitungen wie bei *i*, mit unter die verdeckten, oder, recht zu sagen, eingebildeten Quintenfortschreitungen.

Eben solche Contrebande liegt auch in Fig. 146*i*, 147*i*, und 148*i* versteckt, wie solches überall bei *k* entlarvt zu sehen ist, nämlich:

Fig. 146) h a Fig. 147) g a
g (f e) d G (A H c) d

Fig. 148) a (h c) d
Fis G

Auch in Fig. 149 verräth die Klammer eine solche verdeckte Quintenfortschreitung zwischen der 4ten Stimme und dem Bass:

Fig. 149) es (d c b) as
es des

— so wie in Fig. 150 zwischen Sopran und Bass,

Ich bezeichne diese Gattung uneigentlicher oder verdeckter Quintparallelen mit dem Namen Einschiebequinten, aus dem Grunde, weil, wie man wohl sieht, solche Fortschreitungen nur in so fern Quintparallelen sind, als man in die eine Stimme einen Ton in Gedanken einschiebt, (in Fig. 145 den Ton c, — in Fig. 146 die Töne f und e — und in Fig. 147 die Töne A H und c, — u. s. w.)

Uebrigens muss ich bemerken, dass in den Lehbüchern unter dem Namen verdeckte Quinten nicht selten grade diese Gattung vorzugweis verstanden zu werden pflegt.

§ 518.

Wenn man übrigens, wie hier geschieht, jeden graden Schritt zu einer Quinte hin für verdächtig erklärt, so müsste man, um konsequent zu sein, auch in Ansehung der graden Bewegung von einer Quinte hinweg ein Gleiches finden, wie z. B. in Fig. 151 u. 152

Fig. 151 *i*) a g / d (c) H — *k*) a h / d (e f) g

l) a g / d (cHA) G

Fig. 152 *i*) g (f) e / c b — *k*) d (c f) g / g b

l) a h / d (c f) g

(und Schicht, aus dessen Grundregeln der Harmonie ich Fig. 152 entlehne, ist allerdings

konsequenter als andere Schriftsteller, welche diese letztere Art von Einschiebequinten gänzlich übersehen haben.)

Aehnliche verdeckte Quinten lassen sich auf solchem Wege noch in Menge entdecken, z. B. in Fig. 150, gleich vom ersten zum zweiten Viertel des ersten Taktes, zwischen den äusseren Stimmen ganz die, in Fig. 152*l* bemerkte Quinte, dann eine eben solche von der vorletzten zur letzten Note, zwischen Bass und Mittelstimme.

---

g) Gegenbewegungsquinten.

§ 519.

Wieder eine andere Art uneigentlicher Quintparallelen sind die sogenannten **Quinten in der Gegenbewegung.**

In Fig. 153*i* bewegt sich die Oberstimme von d̄ zu ē, indess der Bass von g zu A schreitet. Dies ist nun freilich an sich keine Quintparallele; allein da der Ton g das Ebenbild des Tones G ist, so ist diese Führung des Basses nicht viel anders, als wenn er von g zu a, oder von G zu A schritte, (etwa wie bei *k* oder *l*) welches G-A dann eine Quintenparallele gegen die Oberstimme d̄-ē wäre. — Auf ähnliche Art entdeckt man in demselben Beispiele die übrigen in der Gegenbewegung verborgen liegenden Quinten:

Fig. 153.)

d̄	ē	a	d̄	h
g	A	d	G	e

und aus solchem Gesichtspunkte betrachtet, ist dieser Satz nicht eben viel anders, als der obenangeführte Fig. 133 *i*.

Eben solche Quinten findet man in Fig. 154.

---

h) Ohrenquinten.

§ 520.

Noch eine andere Art verdeckter oder eingebildeter Quinten findet man in den Lehrbüchern unter der wunderlichen Benennung Ohrenquinten erwähnt, ohne dass jedoch eine ordentliche Begriffbestimmung davon gegeben wäre. — Sieht man aber auf die Beispiele, welche von den Autoren als solche Ohrenquinten bezeichnet werden, so findet man, dass damit allemal Fälle der Art gemeint sind, wie Fig. 155 *i*. So sagt z. B. Türk (in s. Anweisung zum Generalbass S. 380) es seien eben „solche Quinten, welche zwar nicht wirk-„lich vorhanden sind, die man aber dessen unge-„achtet zu hören glaubt.“ (eine Definition welche auf jede Art verdeckter Quintparallelen ohne Unterschied passet! —) Als Beispiele verweist er auf Fälle wie Fig. 155 *i*, *k* und *l*.

Diesen Beispielen nach wären also Ohrenquinten eine besondere Gattung von Einschiebequinten in Gegenbewegung; nämlich:

c (d e f g a) a
c d

Ein Mehres über solche Quinten weiter unten, bei Betrachtung des Werthes oder Unwerthes der Quintparallelen.

3.) Weiterer Ueberblick.

§ 521.

Wir haben nun bis hierher freilich mit ziemlicher Ausführlichkeit betrachtet, wie, durch verschiedene Arten zwei Stimmen zu führen, und

die dadurch entstehende, mehr oder weniger sichtbar parallele Stellung der Noten, verschiedene Arten von Quintparallelen entstehen. Man wird aber leicht erkennen, dass diese Klassifizirung der verschiedenen Gattungen noch bei weitem nicht vollständig ist. Denn wir haben dabei überall blos auf die, zwischen den zwei fortschreitenden Stimmen liegenden Intervalle, blos auf die Bewegung der Stimmen, gesehen, (und also gleichsam nur den dinamischen Eintheilungsgrund aufgefasst) nicht aber auch zugleich Rücksicht genommen auf die verschiedenen bei solcher Stimmenbewegung zu Grunde liegen könnenden Harmonieen und Harmoniefolgen, nicht auf die, begreiflich, doch höchst wichtige Verschiedenheit welche darin liegt, ob die Quintenbewegung während des Liegenbleibens einer und derselben Harmonie geschieht, wie in den obigen Beispielen Fig. 111, 112, 115; — oder aber im Augenblick eines Harmonieschrittes; — und zwar entweder eines leitereigenen Harmonieschrittes, wie bei Fig. 116, u. a. m.; oder eines mehr, oder weniger, ganz oder halb ausweichenden, wie bei Fig. 109 u. a. m. — und zwar wieder von welcher Harmonie, welcher mehr oder weniger nah verwandten Tonart, und von welchem Intervalle dieser oder jener Harmonie, zu welchem Intervalle welcher folgenden Harmonie, unter welchen mehr oder weniger begünstigenden Umständen, oder unter welchen mehreren, oder wenigeren zusammentreffenden Kombinationen dieser und jener von all den eben angedeuteten, oder andern Umständen, u. s. w. — Ja, auch darauf, ob die Quintenfortschreitung aufwärts, oder abwärts, schrittweis, oder sprungweis geschehe, (was doch auch ein blos dynamischer Eintheilgrund wäre) hätte mit Recht wieder eine eigene Eintheilung gegründet werden können; u. s. w.

Aus diesem Standpunkte das Feld überschauend, sieht man wohl, dass, wollte man auch nach diesen und noch anderen Eintheilgründen, die verschiedenen Arten vorkommen könnender Quintenparallelen ebenfalls eigens klassi-

fiziren, man nicht so bald zum Ende gelangen würde.

Ich sehe mich also freilich auch hier wieder genöthigt, mich auf die bisher angeführten Eintheilungen zu beschränken, und auch hier wieder auf die grosse Ausdehnung des Feldes nur hinzudeuten, ohne es Schritt für Schritt auch nur vermessen, noch weniger aber vollständig durchforschen zu können.

B.) *Werth oder Unwerth der parallelen Quintenfortschreitungen zweier Stimmen.*

§ 522.

Nachdem wir von S. 40 bis hier die verschiedenen Gattungen wirklicher, und eingebildeter oder verdeckter Quintenparallelen überschauen gelernt, kommt die Reihe nun an die Beachtung ihres Werthes oder Unwerthes.

Es herrscht in diesem Stücke schroffer Widerspruch zwischen den älteren Tonlehrern, und den Tonkünstlern unserer neueren Zeit. Jene vermieden mit der ängstlichsten Sorgfalt alles Quintenmässige, entsetzten sich, und bekamen Ohrenweh, sobald sich auch nur der entfernteste Schatten einer Quintenfortschreitung irgendwo spüren liess. — Diese hingegen brüsten sich mit genialer Aufklärung, und gerechter Verachtung verjährten pedantischen Vorurtheils, indem sie das ganze alte Quintenverbot als pedantischen Quark und unnützen Schulstaub verwerfen und verspotten.

Betrachtet man die Sache aus einem nicht allzubeschränkten Gesichtspunkte, so sieht man wohl, dass auch hier das unbedingte Verbot eben so unrichtig und ungegründet sein muss, als die unbedingte Verachtung desselben.

Schon die Menge der Gattungen und Arten, wie solche Parallelen vorkommen können, deren jede von der Anderen so wesentlich verschieden ist, und welche wir, der grossen Reichhaltigkeit

halber, nicht einmal erschöpfend aufzählen, viel weniger umständlich betrachten konnten — schon diese wesentliche Verschiedenheit der ungeheuer vielen möglichen Fälle, ist Beweis genug, dass sich, auch hier wieder, weder mit allgemeinen Verboten, noch mit allgemeiner Lossagung vom Verbote, durchkommen lässt. Jeder, dessen Gehör nicht ganz ungebildet ist, wird bei Durchgehung der sämmtlichen bisher angeführten Beispiele wohl fühlen, dass mehre derselben wirklich höchst unangenehm, manche andere aber durchaus n i c h t übel klingen, dass also beide Parteien — sowohl die alten Ultra, als die neuen Liberalen, jede nach ihrer Weise irret und zu weit geht; und zwar offenbar hauptsächlich darum, weil sie sämmtlich, die Sache aus zu beschränktem Gesichtspunkte betrachtend, nicht den ganzen Umfang der Gattung überschauen, über welche sie allgemein abzusprechen wagen, und daher einen allgemein giltigen Lehrsatz gefunden zu haben meinen, wenn sie finden, dass er auf das beschränkte Stückchen des Feldes passt, welches sie eben vor Augen haben.

Wie sehr wir uns von solcher, nur von Einseitigkeit und Beschränktheit der Ansicht zeugenden allgemeinen Absprechung entfernt halten wollen, so wenig vermögen wir es doch auch, auf der anderen Seite, eine jede Gattung eigens zu betrachten, und dadurch auch dieses Fach zu erschöpfen. Auch hier wieder müssen wir daher, der Natur des Gegenstandes nach, uns mit blosen Andeutungen begnügen, welche sich aber von den bisher aufgestellten Lehrsätzen wenigstens dadurch vortheilhaft auszeichnen sollen, dass sie nicht unter der trügerischen Firma allgemeingiltiger Gebote oder Verbote ausgeboten werden.

Unter diesen Beschränkungen also, geben wir folgende Bemerkungen.

1.) Grundsatz.

§ 523.

Es ist an sich allerdings an dem, dass die quintenweise Parallelfortschreitung zweier Stim-

men dem Gehöre gewöhnlich, und häufig, widrig und unangenehm klingt, wie dies wenigstens mehre der vorstehend angeführten Beispiele fühlbar genug beweisen.

Die unangenehme Wirkung solcher Fortschreitung ist aber nur da fühlbar, wo das Gehör dieselbe auch bemerken, deutlich erkennen und vernehmen kann. Je deutlicher und bemerkbarer die quintenweise Parallelbewegung ins Gehör fällt, desto stärker wird es den Uebelstand empfinden, — welcher ihm im Gegentheil desto weniger auffallen wird, je versteckter, je weniger bemerkbar, die Quinten sind.

Aus diesem Grundsatze, wenn man ihn auf die verschiedenen Arten, wie Quintenparallelen vorkommen können, anwendet, ergeben sich dann folgende Resultate. *)

2.) Folgen.

a.) Quinten im vielstimmigen Satze.

§ 524.

Fürs Erste ergiebt sich daraus, dass im vielstimmigeren Satze Quintparallelen minder merklich, und also minder anstössig sind, als im wenigerstimmigen, weil in jenem das Gehör den Gang jeder einzelnen Stimme nicht so leicht bestimmt zu verfolgen vermag (§ 28), und deshalb auch die quintenmässige Parallelbewegung zweier Stimmen eher überhört. Schon dieser Umstand

*) Man schlage hier die 55te und die 56te Notentafel zugleich heraus.

entschuldigt und rechtfertigt also einigermasen das obige Beispiel Fig. 93. — Aus demselben Grund ist auch der fünfstimmige Satz Fig. 105 nicht übelklingend, — so wie auch Fig. 149.

---

b.) Quinten in Haupt-, oder Nebenstimmen.

§ 525.

Eine zweite Folge des aufgestellten Grundsazzes ist, dass Quintparallelen vorzüglich dann auffallend sind, wenn die beiden äusseren Stimmen, oder sonst zwei, zumal vor Anderen sich besonders heraushebende Hauptstimmen, (I. B. S. 145) sich also bewegen: z. B. in Fig. 89*i* und *l*. — Schon minder anstössig ist es, wenn nur Eine Stimme eine solche äussere oder Hauptstimme ist, wie bei *k* und *ll*: — und am unbedenklichsten dann, wenn solche Parallelen nur zwischen Mittel-, oder blos begleitenden Stimmen unter sich statt finden, wie in Fig. 90.

Es soll hiermit nicht grade gesagt sein, alle Quintenparallelen, welche nicht zwischen Hauptstimmen vorkommen, seien schon allein darum nicht übelklingend, (wovon eben Fig. 89*k*, *l* und *ll* den Gegenbeweis liefert); — sondern nur, dass solche blos von Neben- oder Mittelstimmen gebildete Quinten minder auffallend sind, und, treffen noch andere begünstigende oder begütigende Umstände dabei zusammen, durch solche vereinte Beschönigungsmittel zuweilen ganz tadelfrei und wohlklingend werden können: z. B. in Fig. 99, 149, u. a. m.

---

c.) Verdoppelungsquinten.

§ 526.

Aus dem schon im vorigen § angeführten Grunde klingen denn auch diejenigen Quintparallelen nicht merklich übel, welche, bei bloser Verdoppelung der Stimmen in einer höheren oder tieferen Oktave, (1. Bd. S. 151) zwischen der einen Stimme, und der Verdopplung der anderen, entstehen. So ist z. B. Fig. 121 *i* und *k* gar nicht übelklingend, obschon darin die zweite Stimme mit der vierten in offenbaren Quinten einherschreitet; denn die zweite Stimme ist nichts anderes, als eine blose Verdopplung der fünften in einer höheren Oktave, (wie denn überhaupt alle drei höheren Stimmen nichts anderes, als Verdopplungen der drei unteren, oder umgekehrt, die unteren als Verdopplung der oberen anzusehen, jedenfalls also entweder alle drei obere, oder alle drei untere Stimmen, blose Nebenstimmen sind.) Man pflegt daher Quintenparallelen dieser Art, zumal in vollstimmigen Instrumentalsätzen, alltäglich und unbedenklich zu setzen.

Von den in eben diesem Beispiele vorkommenden Oktavenparallelen werden wir unten, an seinem Orte, gleichfalls noch einige Erwähnung thun.

§ 527.

Das im vorigen § Gesagte gilt aber nur da, wo die eine Stimme recht entschieden, und recht ein für allemal als blose Verdopplung einer anderen gilt, und zwar in den angeführten Beispielen Fig. 121 *i* und *k* hauptsächlich darum, weil hier überhaupt und durchaus alle Stimmen in der

Oktave verdoppelt sind. Wo dieses nicht so ganz entschieden der Fall ist, z. B. in Fig. 121½ erscheinen die Quintparallelen der ersten Stimme mit der dritten wieder befremdender und widriger. Eben dies würde man in Fig. 121 empfinden, wenn man etwa die erste oder Oberstimme wegliesse — oder die erste und dritte.

---

d.) Quinten zwischen harmonischen, — und nicht harmonischen Tönen.

§ 528.

Ebenfalls als eine Folge des obigen Grundsatzes kann man es betrachten, dass die Quintparallelen, welche zwischen harmonischen, und harmoniefremden Noten statt finden, wie in den Beispielen 96 bis 101, minder unangenehm klingen, als dergleichen Parallelen zwischen lauter harmonischen Tönen unter sich, wie in Fig. 89 u. a. m. Es scheint nämlich, als ob das Gehör solche, aus so ungleichartigen Bestandtheilen aneinander gereihete Parallelen nicht so bestimmt für solche erkenne und empfinde.

Insbesondere thut eine **kurz** durchgehende Note, welche mit einem harmonischen Ton in paralleler Quintentfernung einherschreitet, dem Gehöre gewöhnlich gar nicht wehe, wie z. B. in obigen Sätzen 96, 97, und 99. Das Gehör scheint in diesen Beispielen auf diese harmonisch nicht geltenden und flüchtig vorübergehenden, folglich in jeder Hinsicht wenigbedeutenden Noten, gleichsam nicht zu achten, und sie als gar nicht vorhanden, — und die Sache so anzusehen, als hät-

te in Fig. 96*i* die Bassstimme eine punktirte halbe Note e; und schritte von da unmittelbar zu g, — oder als hätte in Fig. 97 die Oberstimme, statt der Achtelnoten, nur vier Viertel c̄, oder gar eine solche ganze Note, — oder als schritte in Fig. 99 die Mittelstimme von c̄ zu d̄, u. s. w.

---

e.) Gleiche, und ungleiche Quinten.

§ 529.

Auch das kann man gewissermasen als eine Folge aus dem mehrangeführten Grundsatz ansehen, dass zwei Quinten in nicht streng paralleler Bewegung, z. B. 114*k* und 119*i*, *k*, *l*, häufig minder übel klingen, als reine, strenge Quintenparallelen; weil nämlich solche Bewegung in der That minder parallel ist, als die strengparallele.

Unsere Theoretiker pflegen in dieser Hinsicht insbesondere den Lehrsatz aufzustellen: eine kleine Quinte nach einer grossen sei eher zu erlauben, als umgekehrt erst eine kleine und dann eine grosse; also z. B.

g f   f g
c H eher als H c

Allein sie haben, indem sie solche allgemeine Regel aufstellen, dabei, wie man aus den von ihnen angeführten Beispielen sieht, wieder nur einen einzelnen Fall vor Augen, nämlich die, freilich wahre, specielle Wahrnehmung, dass Fig 114*i* allerdings weit übler klingt, als *k*. — Davon liegt aber der Grund hauptsächlich darin, dass ersteres Beispiel auch zugleich eine minder naturgemässe Fortschreitung der Grundseptime c̄ enthält, und dass grade solche Quinten, wie die bei 114*k* und

119, wobei die eine Stimme stufenweis von der 5ten Leiterstufe zur 4ten, die andere von der tonischen Note zum Unterhalbentone herabsteigt, nun eben nicht merklich unangenehm auffallen. — Dass aber darum nicht jede Folge einer kleinen Quinte auf eine grosse eben so leidlich klingt, zeigt im obigen Beispiele 113 gleich die Fortschreitung vom ersten zum zweiten Akkorde; — so wie im Gegentheil auch Quintparallelen der entgegengesetzten Art nicht immer unangenehme Wirkung thuen, wie schon Fig. 116 und 117 beweisen. *)

---

f.) Verdeckte oder uneigentliche Quinten.

§ 530.

Immer noch aus eben demselben Grunde wird man ferner abnehmen können, dass überhaupt alle diejenigen Quinten, welche wir unter dem Namen von verdeckten oder eingebildeten kennen gelernt, im Durchschnitt genommen, minder auffallen, als offenbare und wirkliche, und zwar immer um desto leidlicher und unverfänglicher, je mehr sie verdeckt und versteckt sind, — im Gegentheil aber desto misslicher, je mehr sie sich wirklichen Quintparallelen nähern, je täuschender sie dem Gehör als solche erscheinen.

Wir wollen dieses, um es näher zu entwickeln, auf die verschiedenen Arten verdeckter Quinten anzuwenden versuchen.

§ 531.

a.] Durch Pausen unterbrochene.

Es werden fürs Erste die durch Pausen unterbrochenen Quintenparallelen, wel-

---

*) Das 55te Notenblatt kann hier wieder eingeschlagen werden.

che also nur dadurch als solche erscheinen, dass man sich die Pausen hinwegdenkt, dem Gehöre schon um dieser unterbrechenden Pausen willen nicht ganz so bestimmt und auffallend als Quintenparallelen erscheinen, als wenn sie ununterbrochen wären; und dies in eben dem Grade weniger, als die Unterbrechung bedeutender, das Aufeinanderfolgen also weniger unmittelbar ist.

Darum wird man z. B. in Fig. 122, zumal wenn die Fermate etwas lange gehalten wird, das Gehör die Quinten wohl kaum zu bemerken vermögen, — und noch weniger in Fig. 123 die zwischen der ersten und der Mittelstimme: — wohl aber die, nur durch minder bedeutende Pausen unterbrochenen in Fig. 120, zumal gegen das Ende des Beispiels. — (Fig. 121 *i* bedarf keiner Rechtfertigung durch die kleinen Pausen, sondern ist schon § 60 gerechtfertigt, und würde, wenn auch die Pausen nicht da wären, wie z. B. bei *k*, dennoch nicht verbotene Quintenfortschreitung heissen können.)

§ 532.

b.] Brechungsquinten.

Aus gleichem Grunde können ferner auch solche Quintparallelen, welche nur dadurch als solche erscheinen, dass man sich eine Stimme als **Brechung** zweier vorstellt, wie Fig. 124 u. f. grösstentheils nicht so sehr auffallen, als wirkliche Quintenparallelen zweier wirklichen Stimmen. Man kann sich z. B. in Fig. 124*i* zwar allerdings zwei quintenweis nebeneinander fortschreitende

Stimmen denken: aber es sind doch nicht zwei wirkliche, sondern, so zu sagen, nur eingebildete zwei Stimmen, und daher solche Quintenparallelen nicht so gradezu auffallend und handgreiflich, als wenn zwei wirkliche Stimmen wirklich in solchen Parallelen einherschritten, wie bei *k* oder *l*. Quintenfortschreitungen solcher Art werden also dem Gehöre natürlicher Weise nur dann auffallen, wenn die Bewegung der brechenden Stimme recht bestimmt und entschieden als Brechung zweier in Quintparallelen fortschreitenden erscheint; — und im Gegentheil wird solche Führung viel weniger auffallen, wenn die Stimme dem Gehöre weniger als Brechung zweier, denn als nur eine Melodie erscheint. So ist z. B. Fig. 129*i* gewiss sehr unbedenklich, indem hier, wie jeder wohl fühlt, das Gehör geneigter ist, den Faden der Melodie der Oberstimme als Melodie Einer Stimme zu verfolgen, als sich unter derselben drei parallel nebeneinander einherschreitende Stimmen vorzustellen, wie bei *k*. — Auch Fig. 131*i* klingt noch eben gar nicht quintenmässig; — bei *l* hingegen fühlt man bestimmt die Brechung, und somit die Quintparallelen.

Auf ähnliche Art müssen auch diejenigen Quintparallelen, welche aufhören solche zu sein, wenn man den Satz als Brechung betrachtet (§ 512), jederzeit um so unverfänglicher sein, je bestimmter der Satz als Brechung erscheint; also z. B. in 132*m* noch unzweideutiger als in 132*i*.

§ 533.

c.] Akzentquinten.

Eben so klingen diejenigen Quintparallelen, die man sich nur dadurch gleichsam einbildet, dass man sich nur die vorzüglich benachdruckten Noten als allein vorhanden denkt, die übrigen aber gleichsam als gar nicht vorhanden nicht in Anschlag bringt, (S. 45) auch nur dann merklich anstössig, wenn solche vorzüglich akzentuirte Noten sich sehr merklich hervorheben, und die übrigen Töne sehr in Schatten zurücktreten. Darum bemerkten wir schon S. 46, dass in Fig. 126*k* die Fortschreitung vom zweiten zum dritten Viertel quintenmässiger klinge, als bei *i*; — und aus gleichem Grund ist die versteckte Quintenparallele in 134*k* bemerkbarer, als bei *i*.

§ 534.

d.] Quinten durch Durchgänge verdeckt.

Auch diejenigen Quintparallelen, welche durch zwischeneingeschobene Durchgänge maskirt, und gleichsam aus der wahrhaft parallelen Richtung herausgebogen werden, (S. 46) sind allemal minder auffallend, als offenbare. Darum ist Fig. 136 allemal minder anstössig, als Fig. 94; — Fig. 139*i* weniger als *k*, — und 140 noch unverfänglicher als 130.

§ 535.

e.] Ueberspringungsquinten.

Aus eben demselben Grunde sind ferner auch solche Quintparallelen, welche nur dadurch als solche erscheinen, dass man das Durchkreuzen zweier Stimmen nicht bemerkt und ihren

Faden verwechselt (S. 47), auch nur da merklich anstössig, wo das Gehör die kreuzenden Fäden leicht verwechseln kann. Sobald hingegen die Fäden der kreuzenden Stimmen sich deutlich genug herausheben und unterscheiden, sind solche Folgen, welche man sich nur dann als Quintenfolgen vorstellen kann, wenn man sich die kreuzenden Stimmen als nicht kreuzend vorstellt, auch keine fühlbar übelklingenden Quintenfolgen mehr. So wird z. B. der Satz, Fig. 142 *i*, obgleich er, wenn man ihn blos den Noten nach betrachtet, wie bei *k*, ohne den Faden der Stimmen zu beachten, parallele Quinten darstellt, doch nicht wohl als fehlerhafte und übelklingende Quintparallele zu betrachten sein; — eben so wenig der im 1. Bd. S. 133. Fig. 52 *i*.

Und im Gegentheile sind Quinten, welche, wie z. B. in Fig. 144 *i*, durch das Ueberschreiten einer Stimme verlarvt, welche also nur dann keine Quintenparallelen sind, wenn man sich die Stimmen als einander n i c h t durchkreuzend denkt (S. 50), welche aber, sobald man das Durchkreuzen bemerkt, fühlbar hervortreten, diese Quinten, sage ich, sind im Gegentheil um so auffallender und fühlbarer, je bestimmter die Fäden der einander durchkreuzenden Stimmen sich von einander unterscheiden, je bemerkbarer das Ueberspringen der Stimmen ist. Darum würden in Fig. 144 *i*, wenn die Oberstimme etwa von einer Violine, die beiden Unterstimmen aber von Blasinstrumenten vorgetragen würden, die Quinten zwischen Bass und Mittelstimme sehr bemerklich sein: — weit weniger aber, wenn etwa

die beiden Oberstimmen auf zwei Violinen, oder gar auf dem Pianoforte angeschlagen würden, in welchem Falle man den Satz weit eher so wie bei *k* vernehmen würde.

§ 536.

f.] Einschiebequinten.

Auch blose Einschiebequinten (S. 50) können begreiflicher Weise nicht so missfällig klingen, wie wirkliche; aus dem sehr natürlichen Grunde, weil es in der That keine Quintenparallelen sind, und das Quintenmässige solcher Fortschreitungen am Ende doch nur in der Einbildung liegt. Es ist daher zwar in der That wahr, dass auch solche, gewissermasen fingirte Quinten manchmal wirklich unangenehm klingen, z. B. in Fig. 148*i*, wo sie in den äusseren Stimmen, (nicht wie bei *l* in einer Mittelstimme) liegen, — oder auch in Fig. 150. — Allein eben so gewiss ist, dass ein gesundes Gehör gegen Stellen wie Fig. 145*i*, 146*i*, 147*i*, 148*l*, 149 oder gar wie 151 und 152, nichts einzuwenden haben wird; und es ist arg, dass Schicht (der oben S. 52 gerühmten Konsequenz zu liebe) in seinem § 9 meint, die Fortschreitungen 152*i*, *k*, *l*, durch die Ettiquetten: „Nicht erlaubt,“ „Fehlerhaft,“ und „Nicht gut“ signalisiren zu müssen.

Anmerkung.

Ueberhaupt herrscht unter den Theoristen auch über die Frage von der Erlaubtheit oder Verbotenheit der Einschiebequinten, wieder auffallender Widerspruch; ohne Zweifel immer wieder nur daher rührend, weil Jeder die Erlaubtheit oder Fehlerhaftigkeit, welche er Einmal in Einem oder einigen Fällen gefunden hat, vermessentlich gleich zu einer allgemeinen Regel für alle Fälle erheben will.

Vogler z. B. (in seiner Tonwissenschaft und Tonsetzkunst, S. 65, § 55 der Tonsetzkunst,) erlaubt solche verdeckte Quinten ganz unbedingt. — Dagegen verbietet *Henry Montan Berton* in seinem *Traité* noch ganz im Ernst die Fortschreitungen Fig. 146 und 147 als verdeckte Quintenfortschreitungen, — indess er freilich doch Sätze wie folgender:

c̿ h̿
ā gis
f e

„*par licence*“ (mit Ihrer gütigen Erlaubnis) wieder *poliment* billigt, und zwar als „*licence qu'il ne faut se permettre* „*que lorsqu'un grand effet peut la justifier.*“ — Wir lernen also hier, dass es eine Schönheitsregel giebt, deren Verletzung von grosser, und folglich von sehr schöner Wirkung sein kann. — Hätte er seinen Jüngern doch auch gesagt, wann denn eine solche Regelwidrigkeit einen *grand effet* mache. —

§ 537.

g.] Gegenbewegungsquinten.

Gleichfalls aus dem, auf Seite 58 erwähnten Grunde, sind Quinten in der Gegenbewegung (S. 53) gewöhnlich nicht eben so auffallend, als solche in grader wirklicher Parallelbewegung, — und zuweilen in der That ganz unbedenklich. So hat z. B. die Stelle aus *Figaro* Fig. 154 wohl noch Niemands Ohren übel geklungen, obgleich es einem recht jagdgerecht dressirten Quintenspürer vielleicht ein Leichtes wäre, ausser den Gegenbewegungsquinten zwischen Oberstimme und Bass,

d̄ ḡ
g c

auch noch vom 2ten zum 3ten Akkorde verdeckte Quinten zwischen der ersten und der dritten Stimme zu entdecken,

f̄ (ē) d̄
a g

und zwischen dem 2ten und 3ten Takte wohl gar auch noch ein Paar weitere Quinten in der Gegenbewegung zu wittern.

g (c) | e
c | a

§ 538.

h.] Ohrenquinten.

Was die sogenannten **Ohrenquinten** (S. 54) betrifft, so ist zwar nicht zu läugnen, dass Fig. 155*i* wirklich nicht wohlklingend ist, (wie wir denn auch schon im 2. Bde. Seite 211, bemerkt haben, dass die Harmoniefolge I ♯ II in solcher Lage sich nicht gut ausnehme;) — allein die Ursache hiervon grade in einer verkappten Quintenparalle suchen wollen,

c (d e f g a) a / c d oder c (h) a (a) / c d oder c / c (h a g f e) d

heisst doch die Verfolgungswuth gegen Alles was Quinte heisst, gar zu weit treiben. Denn man muss wie die obigen Darstellungen zeigen, die Führung von Fig. 155*i* doch gar zu sehr verzerren und verdrehen, um sie für eine Quintenparallele ausgeben zu können.

Soll durchaus eine Ursache genannt werden, warum nun grade in solchen Lagen wie Fig. 155*i* die Harmoniefortschreitung I ♯ II sich einigermasen unangenehm ausnimmt, so mögte ich die Ursache lieber etwa darin suchen, dass hier die beiden äusseren Stimmen nicht so geführt sind, dass sie schon für sich allein, auch ohne die Mittelstimme, einen guten Satz bildeten (vergl. I. Bd. S. 146;) indem, wenn die beiden äusseren Stimmen allein

da wären, alsdann bei der zweiten Harmoniedie Terz fehlen würde (I. Bd. S. 216). Darum also kann Fig. 155*i* schon nicht so gut klingen als bei *p*, wo, wenn auch die Mittelstimme wegbliebe, doch die Terz der zweiten Harmonie nicht fehlen würde; — und eben so wird man auch *k* und *l*, wo die Grundterz der Harmonie n im Basse gehört wird, schwerlich verwerflich nennen können.

Noch mehr scheint sich die angegebene muthmasliche Ursache dadurch zu bestätigen, dass auch Fig. 155*n* merklich besser klingt als *o*. Bei *n* zieht nämlich die zweite Stimme, wegen des Vorhaltes, schon grössere Aufmerksamkeit auf sich, so dass also hier die Terz f keineswegs in einer so unbedeutenden Nebenstimme, sondern in einer solchen Mittelstimme gehört wird, welche in diesem Augenblick in der That die Aufmerksamkeit des Gehöres auf sich zieht, und daher nicht blose Nebenstimme ist.

Noch weiter scheint sich meine Vermuthung auch dadurch zu bestätigen, dass das Misbefriedigende was dem Satze *i* anklebt, bei *q* nicht erfindlich ist. Hier ist nämlich die zweite Harmonie eine Dominantharmonie, und bei dieser ist es um so weniger nöthig die Grundterz in eine Hauptstimme zu legen, da bei dieser Harmonie die Grundterz keineswegs unentbehrlich ist, sondern sogar füglich ganz ausgelassen werden kann. (I. Bd. S. 216 § 74.)

Diese verschiedenen Rücksichten mögen die Sache wenigstens einigermasen erklären; — obwohl ich sehr gern erkenne, dass die Erklärung noch keineswegs erschöpfend ist.

---

g.) Schlussbemerkung.

§ 539.

Ausser den, von S. 58 bis hier besprochenen verschiedenen Umständen, liessen sich wohl noch eine Menge anderer aufzählen, wovon die Erlaubt-

heit oder Unerlaubtheit einer Quintenparallele manchmal abhängen kann.

So kann man im Allgemeinen sagen, dass das Gehör manche solche Parallelen zuweilen blos darum nicht unangenehm empfindet, weil seine Aufmerksamkeit eben auf etwas Anderes gerichtet, und gleichsam von der Parallelbewegung der Stimmen abgelenkt ist. Dies ist namentlich zuweilen der Fall b e i a u s w e i c h e n d e n H a r m o n i e e n f o l g e n. So liegt die Ursache, warum z. B. in Fig. 109 die Parallele zweier kleinen Quinten nicht übelklingt, vielleicht grossentheils mit darin, weil durch die Ausweichung die Aufmerksamkeit des Gehöres von der Verfolgung des Fadens der Stimmen ab — und mehr auf die Verfolgung des Fadens der Modulation hingelenkt wird. — Auch in Fig. 105, 106, 107, 110, 152*m*, *n*, u. a. m., scheint die ausweichende Modulation günstig einzuwirken.

Eben so könnte man vielleicht sagen, in Fig. 112 und 118 beschäftige grade die Häufung von drei harmoniefremden Tönen auf einmal das Gehör so sehr, dass es auf die Parallelbewegung zu achten vergisst.

All diese, und noch mehre andere Umstände, welche vollständig aufzuzählen wohl zu ermüdend wäre, können dazu beitragen, Quintparallelen zu beschönigen; und begreiflich ist dies um so mehr der Fall, je mehre solche begütigende Umstände zusammentreffen; so, dass manche Parallele in der That auch nicht im Mindesten übelklingend zu nennen ist, z. B. Fig. 99, 116, 117, 121, 123, 140, 154, und andere, welche sämmtlich hier zu bezeichnen überflüssig wäre.

Ob und wann übrigens eine Quintenparallele als **hinreichend beschönigt** und **gerechtfertigt** angesehen werden könne? darüber lassen sich haarscharfe Bestimmungen, der Natur der Sache nach, nicht geben, und das entscheidende Urtheil muss zuletzt der Prüfung des gebildeten musikalischen Ohres vorbehalten bleiben.

Im Ganzen mögte ich aber jedem Tonsetzer rathen, im Zweifelfall eine Quintenparallelfortschreitung doch immer **lieber zu vermeiden**, als **sich solche zu erlauben**; theils darum, weil, auch wenn sie **seinem** Ohre — etwa bei der Prüfung am Pianoforte — nicht anstössig klingt — ein anderes Ohr unter anderen Umständen vielleicht doch Anstoss daran findet, — theils auch, weil er sich, selbst durch die in der That vielleicht allerunbedenklichste Quintenfolge, immer wenigstens der Kritik manches affektirt delikaten Pedanten blosgiebt; was man ja doch immer lieber vermeidet.

Anmerkung.

Die Tonlehrer haben gemeint, auch eine **Ursache** demonstriren zu müssen, **warum** Quintenparallelen übel klingen, — und sie sind dabei auf die allerwunderlichsten Grillen verfallen.

Da sind z. B. Einige, welche die Ursache aus der beliebten Lehre von Konsonanzen und Dissonanzen, und zwar insbesondere von vollkommenen und unvollkommnen Konsonanzen schöpfen wollen. Eine Quinte, sagen sie, ist eine vollkommene Konsonanz, und zwei Quinten, zwei vollkommene Konsonanzen nacheinander, sind **allzuviel** Konsonanz, zuviel **Wohlklang**, und — darum **übelklingend**!...! —

Andere lehren: α.) zwei Quinten nacheinander deuten allemal auf zwei Dreiklänge; (? — Siehe Fig. 104, 109, 156 *i*, *k*), β.) zwei verschiedene Dreiklänge deuten auf zwei verschiedene Tonarten; (? — Fig. 156 *l*, *m*) und γ.) **darum** (? — dürfen denn nicht zwei Tonarten aufeinander folgen? Fig. 156 *n*) klingen zwei Quinten nacheinander übel. — Das nennen die Herren nun eine Ursache demonstriren.

Es ist ordentlich unglaublich, dass man Demonstrationen **solchen** Gelichters in Theorieen für baare Münze auszubieten gewagt! Allein, dass es in That, und unter anderen sogar noch in allerneuesten Theorieen geschieht, ist z. B.

auch aus des Hrn. Musikdir. **Friedr. Schneider** (vor der ersten Ausgabe des 3ten Bandes meiner Theorie erschienenem) Elementarbuch der Harmonie zu ersehen. Da heisst es, Seite 52 im §. 146:

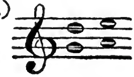
„Wenn man zwey Töne, die um das Intervall einer grossen „Quinte entfernt sind, vernimmt, so wird man unwillkührlich „veranlasst sich diesen Zusammenhang“ (*sic*) „als eine Drey-„klangsharmonie der ersten Stufe einer harten Tonart zu den-„ken. Die fehlende grosse Terz supplirt das Gehör: nehm-

o.) *p.*)

„lich klingt uns, wie “

Dieser Satz ist, wie man sieht, gleichbedeutend mit dem oben unter *a.*) ausgehobenen, und auch hier also springt vor Allem sogleich in die Augen, dass die ganze Prämisse auffallend unwahr ist. Fürs Erste ist, wie aus bereits vorstehend erwähnten Beispielen vor Augen liegt, kein wahres Wort daran, dass zwei Töne welche um eine Quinte von einander entfernt sind, allemal auf einen Dreiklang, und zwei nach einander folgende Quinten allemal auf zwei nach einander folgende Dreiklänge deuten. — Es ist insbesondere auch unwahr, dass die angeführten Zusammenklänge allemal auf **zwei harte** Dreiklänge deuten. — Warum nicht auch auf zwei weiche? z. B. in *F*-dur auf II : III, — oder auf einen harten und einen weichen, z. B. *C*: V : VI, oder *G*: I : II, — oder, *d*: IV : V, u. dgl. —

o.)



F: II : III
C: V : VI
G: I : II
d: IV : V
g: I : *d*: V
F: II : *d*: V

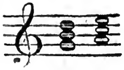
Wir wollen aber auch annehmen, es werden durch solche zwei Quinten allemal zwei harte Dreiklänge angedeutet (was doch gewiss nicht wahr ist —) so ist es auch noch weiter falsch, dass zwei aufeinanderfolgende Dreiklänge dem Gehör allemal beide als I, als tonische Dreiklangharmonieen erscheinen: indem z. B. die Harmonieenfolge 𝔊 : 𝔄 bald *D*: IV : V, bald *G*: I : *D*: V, bald *C*: V : *d*: V u. dgl. sein kann, am allerseltensten aber 𝔊 : I : 𝔄 : I sein wird.

p.)

D: IV : V
G: I : *D*: V
C: V : *d*: V

Nehmen wir aber auch dieses noch an, und lassen als wahr passiren, dass im angeführten Beispiele das Gehör nun grade die Harmonieenfolge 𝔊 : I : 𝔄 : I vernehme, — dass diese Harmonieenfolge fehlerhaft sei, — und dass **darum** die Quintenparallele übel klinge, — so würde, dies Alles als wahr angenommen, daraus folgen, dass in nebenstehendem Beispiele, die Quintenparalle nicht übelklinge, indem bei dieser das Gehör beim zweiten Akkorde doch wohl nicht **die grosse Terz supplirt.**

q.)



Nach den bisherigen Beleuchtungen der Grundlagen der Schneiderschen Demonstrationen sieht man den auf **solches** Fundament gegründeten Bau leicht von selbst in sich zusammenfallen, ohne erst noch daran rütteln zu müssen. Es heisst nämlich weiter

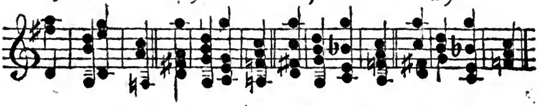
„§. 147. Zwey Quinten-Fortschreitungen können nun in „gerader Bewegung entweder stufenweise oder sprungweise vor„kommen.“

„Geschieht nun ein solcher Quintenschritt stufenweis, wie „bei *a. b. c. d*, so fällt die plötzliche Ausweichung in „eine mit der ersten Tonart nicht nahe genug verwandte „dem Ohr zu hart; deswegen ist die Quintenfolge bei *c. d.* „noch härter, weil die Tonarten, deren Grundtöne man zu „hören glaubt, in noch entfernterem Grade der Verwandt„schaft stehen, als bey *a. b.* — (Hr. Schneider meint also, auch hier wieder ganz übereinstimmend mit dem oben mit *β.*) bezeichneten Satze, die obigen Zusammenklänge seien lauter tonische Dreiklänge, in Fig. *a* also ein Harmonieenschritt von *C*-dur ins *D*-dur, — bei *b* aus *C* ins *B*, — bei *c* aus *C* ins *Des* — u. s. w. —; und in Uebereinstimmung mit dem obigen Satze *γ.*) nimmt er auch weiter an, solche Ausweichungen seien verbotene Ausweichungen, und **darum** also die Quintenparallele übelklingend! —) „Die sprin„genden Quintenfolgen bei *e. f.* werden, da die Tonarten, „von denen man die Grundtöne“ (tonischen Harmonieen) „zu hören glaubt, im nächsten Verwandtschaftsgrade stehen, „dem Gehör durchaus nicht so unangenehm klingen;“ — (?) — „aber nicht die Quinten bei *g. h.*“ — (Das Alles kommt nun auf Umstände an, und daraus, wie solche Beispiele überall ohne Terz, und ausser Zusammenhange, hier klingen, lässt sich wohl gar nichts über die Ursache der Fehlerhaftigkeit ihrer Stimmenführung sagen.) „Aber solche „gleichmässige Sprünge von Accorden, (wir nehmen näm„lich an, dass sich dem Gehör alle diese Quinten wie Drey„klänge darstellen,)“ (darin liegt eben der so vielfältige grobe Fehlgriff!) — „sind auch schon nach §. 143 An„merk. möglichst zu vermeyden; folglich ist leicht einzusehen, „warum auch die Quinten bei *e. f.* zu vermeiden sind.“ — In der angef. Anmerkung steht nur: „auch erhält ein solches „gleiches Fortschreiten aller Stimmen zusammen in die Hö„he oder Tiefe immer etwas Steifes, Unbehülfliches“. —

Endlich soll, nach § 150, ein Beweis, dass die im § 147 angeführten Ursachen der Fehlerhaftigkeit der Quintenparallelen nicht nur die **wahren**, sondern sogar auch „die

„einzigen“ seien, darin liegen, dass nachstehende Fig. *a*

a) *b*) *c*) *d*)

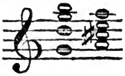
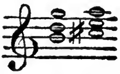


schlecht klinge, Fig. *b* aber nicht, *c* aber noch besser — so bedarf solche Beweisführung, auch vieles Andere, der Kürze halber nicht zu erwähnen, schon darum keine Widerlegung, weil in der That Eines so garstig klingt, als das Andere, und Fig. *a* nur darum vielleicht noch etwas widriger, weil es auch noch gegen unsern § 339, (3. Bd. S. 38) verstösst. Siehe auch § 524 und Seite 72.

Es wäre leicht, mit wenigen Worten auch noch eine Menge weiteren Widersinnes nachzuweisen, zu welchem die vorerwähnte Erklärart, wollte man sie annehmen, führen müsste, z. B. dass, wollte man annehmen die Ursache des Missklanges von

o.)

liege in dem, sei es idealen, oder wirklichen Nacheinanderfolgen zweier Dreiklangharmonieen 𝔊 und 𝔄, alsdann auch bei

r.)  oder *s*.) 

der gleiche Missklang eintreten müsste, — dass überhaupt die ganze Demonstration, wären ihre Voraussetzungen materiell wahr, alsdann viel zu Viel beweisen würde, und dabei doch ganz und gar nicht das, was sie beweisen soll; denn auf der einen Seite liesse sich aus ihr folgern, dass jedes Aufeinanderfolgen zweier Zusammenklänge in deren ersterem z. B. die Töne $\bar{\bar{g}}$ und $\bar{\bar{d}}$, im zweiten aber die Töne $\bar{a}$ und $\bar{\bar{e}}$ erschienen, fehlerhaft, und demnach also auch obige Fig. *r* eine fehlerhafte Quintenfolge wäre —; auf der anderen Seite aber giebt sie doch gar keine Ursache an, warum zwei solche Zusammenklänge grade dann übelklingen, wenn die zwei Quinten grade in gerader oder paralleler Bewegung auf einander folgen, was doch eben grade und einzig bewiesen werden sollte — u. s. w. u. s. w. —

Man sieht hier wieder, wohin es führt, wenn man meint, sich überall das Ansehen geben zu müssen, die Ursache von Allem zu wissen!

Was übrigens das Phantom, Harmonieensprung genannt, angeht, welches, wie wir gehört, ebenfalls mit als *Ingrediens* zur Demonstration der Ursache des Quintenverbotes gebraucht wird, (Vergl. Türk, Anw. z. Generalb, § 55, Anm.) — so wär es, nach dem was ich auf Seite 39 gesagt, wohl Zeitverschwendung, über solchen leeren Wortkram noch weiter Worte zu verlieren.

C.) *Art und Mittel, Quintparallelen zu vermeiden.*

§ 540.

Es bleibt uns, nach allem Bisherigen, nun noch übrig, einige Winke über die Art zu geben, wie man übelklingende Quintenparallelen vermeiden kann. Siehe Taf. 55 und 56.

Grösstentheils kann dies am leichtesten dadurch geschehen, dass man die parallel einherschreitenden Stimmen gegeneinander umkehrt, die Obere zur Unteren macht. Dadurch werden nämlich die Quintparallelen in Quartparallelen verwandelt, welche Letztere gewöhnlich minder unangenehm klingen als Erstere. So kann man z.B. in Fig. 93*i*, die zweifachen Quintparallelen beseitigen, wenn man der Harmonie die Lage wie bei *k* giebt. — Eben so darf man in Fig. 95 nur die beiden Oberstimmen gegeneinander umkehren, wie bei *k*. — Eben so lassen sich die Quinten in Fig. 89*i* wenigstens zum Theil füglich in Quarten verwandeln, wie bei *m*. — Dem Satze Fig. 104 würde sich auf diesem Wege nicht wohl helfen lassen, wie aus *k* zu entnehmen ist, es wäre denn so wie bei *l*. (S. 38.) — Eben so würde Fig. 102, wenn man die darin vorkommenden Quinten in Quarten verwandeln wollte, wie bei 103, wohl nicht viel angenehmer klingen. — Fig. 118 hingegen würde in der Lage bei *k* allemal unverdächtiger sein, als bei *i*.

§ 541.

Ein anderes Mittel, Quintparallelen zu vermeiden, besteht darin, dass man den Gang der

einen, oder der anderen Stimme völlig ändert. So würde sich der in Fig. 89*i* dargestellte fehlerhafte Satz dadurch verbessern lassen, dass man die beiden Unterstimmen etwa so veränderte wie bei *n*, — oder die oberen Stimmen wie bei *o*, — oder auch so wie bei *p*, *q*, wo nebenbei auch ganz andere Harmonieen auftreten.

Auf gleiche Art lassen Quintparallelen der Art wie Fig. 93*i* sich durch veränderte Führung einer Stimme vermeiden, wie bei *m* oder *n*, u. s. w.

Auf ähnliche Art kann man, sofern man Fig. 98*i* anstössig findet, die Quintparallele dadurch beseitigen, dass man den Satz so verändert wie bei *k*, *l*, oder *m*. —

Es ist übrigens nicht zu übersehen, dass auch in den solchergestalt verbesserten Beispielen 93*m* u. flg. und 98*m* sich freilich immer noch wenigstens verborgene Quinten aufspüren lassen, welche aber hier nicht von übler Wirkung sind.

§ 542.

Will oder kann man die in den vorigen §§ erwähnten Auskunftmittel nicht anwenden, so muss man sich eben begnügen, die Quintenparallelen möglichst entweder zu verstecken, oder zu beschönigen, d. h. sie der Aufmerksamkeit des Gehöres möglichst zu entziehen, und die offenbaren wo möglich in verborgene zu verwandeln. Die obigen § 525, und 530 bis 537 geben hierzu hinlängliche Anleitung, und es wird daher genügen, hier nur einige Beispiele anzuführen.

Aus dem in § 525 Gesagten ist abzunehmen, dass der nicht angenehm klingende Satz Fig. 148*i* sich

dadurch sehr verbessern lässt, dass man die verdeckte Quinte statt in die beiden äusseren Stimmen, vielmehr in eine weniger hervorstechende Mittel- oder sonstige Nebenstimme bringt, und dadurch gleichsam verbirgt wie bei *l*.

Oft lässt sich die unangenehme Wirkung einer Quintenparallelfortschreitung auch dadurch beseitigen, dass man sie in minder auffallende blose Brechungsquinten verwandelt. Darum kann der oben unter Fig. 92 vorgestellte, allerdings übelklingende Satz, schon als ziemlich verbessert gelten, wenn man ihn so verändert wie bei 124 *i*, oder noch besser, wie 127*i*, *k*; weshalb denn schon selbst Kirnberger, S. 150 und 151, Sätze wie Fig. 127*i*, so wie auch Fig. 126*i*, gradezu für tadellos erklärt. — Eben so nimmt sich Fig. 95 in der Gestalt wie bei 130 schon besser aus, und gewiss ganz tadelfrei, wenn man die parallele Richtung der Oberstimmen auch noch durch zwischeneingeflochtene harmoniefremde Töne einigermasen verschiebt, wie bei 140.

So findet auch selbst Kirnberger, (1. Band, S. 30,) die Quinten bei 94*i*, durch die harmoniefremden Noten bei 136*k* hinreichend verdeckt.

Ein Beispiel, wie Quintenparallelen mittels des Uebersteigens der Stimmen nicht sowohl verdeckt, als vielmehr in blos eingebildete Quinten verwandelt werden können, zeigen die obigen Sätze 142*i* und *k*, indem die in Letzterem erscheinende Quintparallele allerdings gewissermasen verschwindet, wenn man die Stimmen so

wie bei *i* kreuzweis fortschreiten lässt, sofern anders die eine Stimme sich von der andern einigermasen merklich unterscheidet. Kirnberger giebt dieses Beispiel sogar für ganz unbedenklich.

§ 543.

Lassen sich aber auch solche Beschönigungsmittel nicht anwenden, oder reichen sie nicht zu, das Unangenehme der Quintenparallele gänzlich zu heben, so bleibt dann freilich nichts übrig, als den mit solchem Uebelstande behafteten Gedanken ganz aufzugeben, und etwas ganz Anderes an dessen Stelle zu setzen.

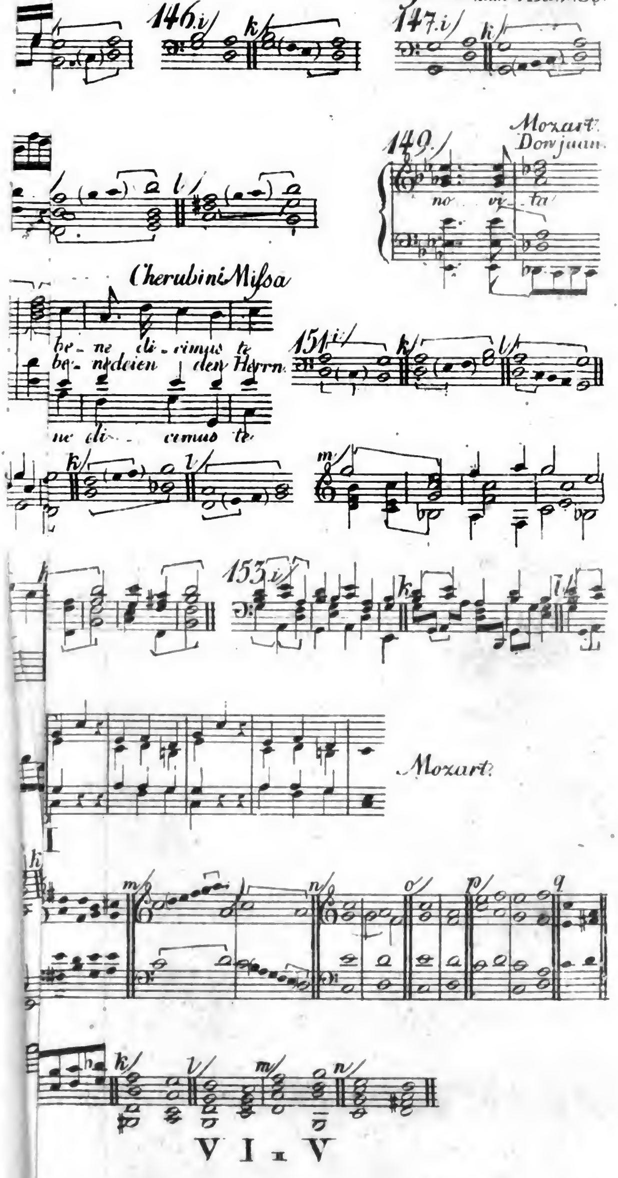
4.) Quintenregister der Orgel.

§ 544.

Ich kann mir nicht versagen, meine Leser hier gelegenheitlich doch auch noch auf eine eigene Erscheinung aufmerksam zu machen, welche die ganze Lehre von Verbotenheit der Quintparallelen gradezu zu widerlegen und niederzuwerfen scheint.

Es besteht nämlich (wie schon im ersten Bande, Seite 11 bis 13 erwähnt worden) auf den Orgeln die eigene Einrichtung, dass, vermöge der darin angebrachten Quintenregister, beim Anschlagen einer jeden Taste, ausser dem ihr eigenthümlichen Tone, auch zugleich dessen grosse Quinte (oder auch Doppelquinte oder Duodezime u. s. w.) mitertönt, z. B. auf der G-Taste ausser dem Tone G auch zugleich der Ton d, $\bar{d}$ oder $\bar{\bar{d}}$, — auf der A-Taste die Töne A und e oder $\bar{e}$, — auf der H-Taste auch fis oder $\overline{fis}$, u. s. w., so dass, wenn man z. B. die Tasten G A H c nacheinander anschlägt, ausser dieser Tonreihe, auch

Taf: 56. zum 4 Bd: S. 80.



Digitized by Google

diejenigen Töne miterklingen, welche in 157*i* oder *k* durch Punkte dargestellt sind.

Man sieht, dass die Quintenregister eine unausgesetzte Reihe von Quintenparallelen hervorbringen, und wundert sich wohl mit Recht, dass dadurch nicht jederzeit ein unerträglicher Missklang entsteht!

Aber noch mehr muss man sich wundern, wenn man die Sache noch etwas näher betrachtet, und erwägt, dass dadurch

1) häufig Töne miterklingen, welche gar nicht in die Harmonie passen. So wird z. B. wenn ich den Dreiklang [C G e] anschlage, mit dem Tone C zwar der in die Harmonie passende Ton g mit erklingen: mit dem angeschlagenen G erklingt aber auch $\bar{d}$, welches gar nicht zur Harmonie passt, — und eben so wird mit dem angeschlagenen Tone e der Ton $\bar{h}$ ertönen. Welcher Missklang!

2) Nicht genug! Es werden mitunter auch solche Töne miterklingen, welche nicht nur nicht in die Harmonie, sondern gar nicht einmal in die Tonart passen. Man schlage den $\mathfrak{C}^7$-Akkord an, so wird mit der Taste e, auch deren Quinte h mitertönen, welcher Ton nicht allein der $\mathfrak{C}^7$-Harmonie, sondern selbst der Tonart gänzlich fremd ist, und überdies gegen das, als Septime von $\mathfrak{C}^7$ angeschlagene b, grässlich misstönend kontrastiren muss.

3) **Noch mehr!** Die als Quinten miterklingenden Töne müssen nothwendig auch gegen die bestehende Temperatur kontrastiren, indem die Quintenregister in lauter normalreine (2. Bd. S. 83 flg.) Quinten gestimmt werden, so dass also, beim $\mathfrak{C}$-Akkorde, neben dem angeschlagenen **temperirt** gestimmten G, das mitklingende normalrein gestimmte g mitgehört wird, mithin zwei g zu gleicher Zeit, deren Eines um eine Schwebung tiefer ist, als das andere.

4) Vollends unbegreiflich wird einem endlich die Sache, wenn man erfährt, dass es, ausser diesen Quintenregistern, auch noch andere Register, **Terzenregister**, (in Verbindung mit den

Quintenregistern auch **Mixturen** genannt) giebt, welche zu jedem angeschlagenen Ton auch noch dessen normal reine grosse Terz (Doppel- oder Tripelterz) mitertönen machen, wie bei 157 *l*, so dass man vermög der Quinten- und Terzenregister z. B. beim Anschlagen der Tasten [C g b $\bar{e}$] folgende Akkorde zugleich hört:

angeschlagen — mitklingend

[C g b $\bar{\bar{e}}$], [c $\bar{g}$ $\bar{b}$ $\bar{\bar{e}}$], [g $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{h}}$], [$\bar{c}$ g $\bar{b}$ $\bar{\bar{e}}$], [$\bar{e}$ $\bar{\bar{h}}$ $\bar{\bar{\bar{d}}}$ $\bar{\bar{\bar{gis}}}$]

oder

[C c g $\bar{c}$ $\bar{e}$], [g $\bar{g}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{g}}$ $\bar{\bar{h}}$], [b $\bar{b}$ $\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{b}}$ $\bar{\bar{\bar{d}}}$], und [$\bar{e}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{h}}$ $\bar{\bar{\bar{e}}}$ $\bar{\bar{\bar{gis}}}$].

Es wäre in der That nicht leicht, zu begreifen, wie es kommt, dass unsere Gehörnerven solche Musik zu ertragen vermögen, wenn uns nicht die auf Seite 11 des 1. Bandes gemachte Bemerkung aus dem Traume hülfe, dass solche Quintregister nur dann nicht übel klingen, wenn — man sie nicht hört. Diese Bemerkung, welche beim ersten besten Versuche Niemanden entgehen wird, überhebt uns denn freilich auf einmal der Mühe, weitere, wer weiss wie gelehrte Ursachen und Erklärungen aufzusuchen, warum solche Quinten- und Terzenregister unserm Gehöre nicht wehe thun? — Dadurch ist wenigstens soviel entschieden, dass die Quintenregister auf der Orgel die Lehre vom Uebelklingen **vernehmbarer** Quintparallelen, nicht widerlegen, und **Vogler** (in s. Handbuch der Harmonielehre, S. 63) hat daher gut sagen, er getraue sich, ein ganzes vollstimmiges Tonstück hindurch, die Bratschen in reinen Quinten gegen die Bassstimme einherschreiten zu lassen. Er hat nämlich allerdings recht, so lang man die Bratschen nicht hört.

Ein Mehres über diesen Gegenstand habe ich in der **Ersch**'schen Encyklopädie, im 8. Bd. Art. Beitöne, erwähnt.

VII.) *Sextenparallelen.*

§ 545.

Von Sextenparallelen, welche eigentlich nichts Anderes sind, als umgekehrte Terzenparallelen, ist ebendarum nur eben das zu sagen, was wir oben von Terzen bemerkt haben.

Eine besondere Art von Sextenparallelen sind die Terzsextenreihen der schon auf Seite 38 Z. 15 u. ff. erwähnten Art.

VII.) *Septimenparallelen.*

§ 546.

Ueber Septparallelen, wovon sich Beispiele in Fig. 158 *i*, *k*, *l* finden,

ist ebenfalls wieder nicht viel Anderes zu sagen, als bereits von Sekundenparallelen gesagt ist, von welchen letzteren sie eigentlich nur Umkehrungen sind. Indessen klingen Septimen doch oft noch besser als Sekunden, wie die Vergleichung von Fig. 158 *l* mit *m* zeigt; — und an manche Arten von Septfortschreitungen, z. B. Fig. 158½, hat sich unser Gehör schon gleichsam gewöhnt.

VIII.) *Oktavenparallelen.*

§ 547.

Die Lehre von der Parallelbewegung zweier Stimmen in Oktavenentfernung, haben die Ton-

lehrer, unter den Namen verbotene Oktaven, eben so berüchtigt gemacht, wie das Quintenverbot. Wir werden es wenigstens etwas kürzer abfertigen, indem wir uns in Manchem auf das über das Quintenverbot Gesagte werden beziehen können.

A.) *Aufzählung der verschiedenen Arten von Oktavenparallelen.*

1.) Eigentliche, wirkliche oder offenbare.

§ 548.

Auch in Ansehung der Oktavparallelen unterscheiden sich eigentliche oder offenbare, von verdeckten oder eingebildeten.

Eigentliche oder offenbare findet man z. B. in Fig. 159 zwischen der Oberstimme und dem Bass; — desgleichen in Fig. 175 Takt 6 zu 7 zwischen Bass und Mittelstimme. — Oktaven in nicht streng paralleler Bewegung in Fig. 161.

2.) Uneigentliche oder verdeckte.

§ 549.

a.) Durch Pausen getrennte.

Ausser solchen offenbaren Oktaven, empfindet aber das Gehör auch zuweilen welche, wo, dem Anblick der Noten nach, doch keine sind, z. B. wenn man in Fig. 160, 162 und 163 sich die Pausen hinwegdenkt. — Auch in dem schon früher angeführten Beispiele Fig. 164 sieht man, ausser den durch Pausen getrennten Quintparellelen, auch eben solche verborgene Oktaven, — und eben solche finden sich in Fig. 164½ — so wie auch in Fig. 165.

a̅ . . . h̅ . . . c̅
a . . . h . . . c̅
f . . . g . . . a

§ 550.

b.) Brechungsoktaven.

Oktavenparallelen durch **Brechung** findet man in dem ebenfalls bereits als gebrochene Quintparallele angeführten Beispiele Fig. 166, zwischen der Oberstimme und der zweiten Bassnote eines jeden Taktes; — und ähnliche auch bei *k*

Fig. 166*k*) a̅ | h̅ | c̅
f g a | g a h | a h c̅

Eben solche verdeckte Oktaven erkennt man in den ebenfalls schon angeführten Beispielen 167, 168, 169; nämlich

167.) c̅ | h̅ | a̅
e̅ c̅ | d̅ h | c̅ a

168.) a̅ h̅ e̅
c̅ f̅ d̅ g̅ e̅ a̅
f g a

169.) a d̅ h c̅
d e

so wie auch in Fig. 170*i* die bei *k* ausgezeichneten Oktavparallelen.

Auch in Fig. 171*i* finden sich, wie die Klammern zeigen, mehrere solche Oktaven. Vergl. *k* und *l*.

Dagegen giebt es auch wieder Sätze, welche, blos den Noten nach betrachtet, zwar offenbare Oktavparallelen zu enthalten scheinen, welche aber aufhören es zu sein, wenn man den Satz als Bre-

chung ansieht. In Fig. 172*i*, wenn man nur so grade die Noten betrachtet, sieht das Auge freilich offenbare Oktavenfolgen. Sie verschwinden aber, wenn man die Oberstimme als eine Brechung zweier, wie bei *k* oder *l*, ansieht. (Vergl. S. 41, § 512). Noch unzweideutiger wär es so wie bei *m*. — Eben so liesse sich Fig. 173*i* als Brechung wie bei *k*, ansehen, wo dann keine Oktavenparallelen vorhanden wären.

§ 551.

c.) Akzentoktaven.

Das Gehör empfindet auch oft Oktavenparallelen zwischen den sich durch Nachdruck auszeichnenden Tönen: (Vergl. § 513) z. B. in Fig. 174*i*, *k*, *l*, *m*, und in Fig. 175 vom 2ten zum 3ten Takte zwischen Bass und Oberstimme.

§ 552.

d.) Oktaven durch Durchgänge verdeckt.

Auch kommen Oktavparallelen zuweilen durch Durchgänge verdeckt vor, z. B. Fig. 176.

Aehnliche, blos durch kurze harmoniefremde Töne unvollkommen versteckte Oktaven findet man in Fig. 177 und 179. — Durch einen bedeutenderen harmoniefremden Ton verdeckt, ist die Parallele bei Fig. 178.

Auch in Fig. 170 empfindet man ausser den bereits auf S. 85 erwähnten, auch noch andere verborgene, Brechungs-Oktaven der äusseren Stimmen:

d c̄ c h̄
ē H

welche durch die in der Oberstimme vorgeschobenen Durchgänge $\bar{d}$ und $\bar{c}$ nur aus der parallelen Richtung etwas herausgeschoben, dem Gehör aber doch noch fühlbar genug sind, indem solche Führung der äusseren Stimmen wenigstens stark daran erinnert, dass die Parallelen offenbar wären, wenn man sich die Durchgänge hinweg dächte, wie bei *l*. Noch merkbarer als bei *i* wären die Parallelen bei *m* und *n*.

§ 553.

e.) Ueberspringungsoktaven.

Dass auch manche durch das Durchkreuzen zweier Stimmen nur unwirksam vermiedene Oktavenparallelen zuweilen als wirkliche vernommen werden, ersehen wir aus dem ebenfalls schon früher angeführten Satze Fig. 180. (Vergl. Seite 48.) — Auch in Fig. 181 *i*, worin in der That keine Stimme parallel mit der andern einherschreitet, kann man doch, wenn man blos die Reihe der oberen Töne gegen die der unteren vergleicht, parallele Oktaven entdecken, wie Fig. *k* zeigt.

Wenn in diesem Beispiele sich Oktavenparallelen äussern, sofern man sich die einander durchkreuzenden und überschreitenden Stimmen als nicht durchkreuzend vorstellt; so findet man zuweilen auch, dass zwei Stimmen in der That in offenbaren Oktavparallelen einherschreiten, welche aber durch eine dritte Stimme, welche eine der Ersteren durchkreuzt, so verdeckt werden, dass das Gehör die Oktaven kaum, oder auch wohl gar nicht bemerkt. So schreitet in Fig. 182*i* die

zweite Stimme an sich zwar allerdings, in Oktaven gegen den Bass einher: (und überdies auch noch die dritte Stimme in Quinten:) allein die Oberstimme, welche die Mittelstimme durchkreuzt, giebt der Harmonie das Ansehen, wie bei *k*, so dass man, von der überspringenden Bewegung absehend, und das Beispiel blos den Noten nach betrachtend, in demselben weder Quinten noch Oktaven bemerkt.

Eben so wird in Fig. 173 *i* die oktavenweise Parallelbewegung der Oberstimmen mit dem Basse, dadurch verdeckt, dass letzterer von dem Tenore übersprungen wird, wodurch die Sache gewissermasen das Ansehen gewinnt, als verhalte sie sich so wie bei *l*.

§ 554.

f.) Einschieboktaven.

Die Tonsatzlehrer wollen auch, dass man nicht einmal Eine Oktave in grader Bewegung setzen soll, und finden daher in Sätzen wie Fig. 183 *i* verdeckte Uebertretungen des Oktavenverbotes, indem sie zwischen den Sprung des Basses von d ins G, in Gedanken die Töne c, H und A einschalten, wie bei *k*, (vergl. § 517.) — In eben diesem Sinne findet man in Fig. 184, verdeckte Oktaven, — so wie auch in Fig. 187 im zweiten Takte:

g f es
es (d c b as g) f es

in Fig. 188:

h c
g (a h) c

in Fig. 189:

cis h
fis (e d cis) H

Auch in Fig. 190 liessen sich mehre solche verborgene Oktavenfortschreitungen entdecken, — und in Fig. 175 vom 2ten zum 3ten Takte, ausser der bereits bemerkten Akzentoktave, auch noch eine Einschiebungsoktave:

d es
d B c d es

Auch hier könnte man übrigens, um recht gelehrt und folgerecht zu sein, wie Seite 52 erwähnt, auch jeden graden Schritt von einer Oktave hinweg für eine verborgene Oktavenparallele erklären, also auch z. B. Fig. 185*i* bis *n*, und 186. Und in der That bezeichnet Schicht am angeführten Orte, die Fortschreitung in Fig. 214 als „nicht erlaubt.“ —

§ 555.

g.) Gegenbewegungsoktaven.

Auch Oktaven in der Gegenbewegung rechnet man unter die verdeckten Oktavparallelen, z. B. Fig. 191, — und 163*k*.

3.) Weiterer Ueberblick.

§ 556.

Da es auch hier viel zu weit führen würde, diese und ähnliche Gattungen von verdeckten Oktaven noch weiter zu verfolgen, so muss ich auch hier wieder auf das Verdienst der Vollständigkeit verzichten, (vergl. § 521) und mich damit begnügen, noch wenige Bemerkungen über die Erlaubtheit oder Verbotenheit der Oktavparallelen hinzuzufügen.

B.) *Werth und Unwerth der Oktavparallelen.*

§ 557.

Im Allgemeinen verhält es sich mit diesen Oktavparallelen eben so, wie wir auf Seite 57 flg. bereits von verbotenen Quinten im Allgemeinen erwähnt haben:

1.) Das oktavenweise Parallelfortschreiten zweier verschiedenen Stimmen thut gewöhnlich und häufig widrige und unangenehme Wirkung; wie man dies z. B. an Fig. 159 fühlbar genug bemerken wird.

2.) Allein aus demselben Grunde, warum Quintparallelen oftmal weniger, und zuweilen gar nicht unangenehm klingen, ist dies auch bei Oktaven der Fall. Daher werden

a.) Oktavenparallelen in vollstimmigen Sätzen leichter überhört, (vergl. § 524) und

b.) fallen insbesondere in Mittel-, oder sonstigen Nebenstimmen weniger auf, als in Hauptstimmen. (Vergl. § 525).

c.) Vorzüglich aber sind diejenigen Oktaven ganz und gar untadelhaft, welche, bei bloser Verdopplung einer Stimme in einer höheren oder tieferen Oktave (1. Bd. S. 151, *c.*), zwischen dieser Stimme und ihrer Verdopplung entstehen. Von dieser Art sind z. B. die Oktaven in Fig. 164, 164½, — so wie auch die offenbaren Oktaven, welche in Fig. 160 in den beiden ersten Takten der Pianofortebegleitung liegen.

Eben so kann man im Orchester, z. B. in einer Sinfonie die Stimme der Violinen von einer Flöte um eine Oktave höher mitspielen lassen. Die Flöte geht dann freilich unausgesetzt in Oktavenentfernung neben der Violinstimme einher; allein da sie selber für nichts anderes, als für eine Verdopplung der Violinstimme gilt, so ist s o l c h e Oktavenfortschreitung durchaus unbedenklich. Die Flötenstimme wird nicht für eine eigene, von der Violinstimme verschiedene, sondern nur für eine und dieselbe Stimme, blos in verkleinertem Masstabe, gezählt, und so sind es also nicht zwei verschiedene Stimmen, welche sich in Oktaven einherbewegen. — Eben so hört man häufig, und mit der schönsten Wirkung, ein Blasinstrument mit einer Singstimme, oder ein Instrument mit einem Anderen, in Oktaven oder Doppeloktaven einherschreiten. Z. B. in Fig. 192 die erste Violine in Doppeloktaven mit der Singstimme.

Eben so schreitet im Orchester das Violoncell beständig um eine Oktave höher einher, als das an sich selbst um eine Oktave tiefer klingende Violon (so wie häufig auch die Altviolen um noch eine Oktave höher, und zuweilen überdies noch andere Instrumente um m e h r e r e Oktaven höher, worauf wir in der Lehre von der Instrumentation zurückkommen werden, und wovon ich als Beispiel nur den sogenannten Cymbelbass auf der Orgel anführen will), — und ungefähr Ebendas ist es, wenn man auf dem Fortepiano mit der linken Hand Oktaven greift, oder auch mit der rechten Hand eine Melodie oder Passage in Oktaven vor-

trägt. — Von ähnlicher Art ist Fig. 177, wo die beiden unteren Stimmen, obgleich die Eine nur in Viertelnoten einherschreitet, die andere aber mit durchgehenden Sechszehnteln verbrämt dahin rollt, doch im Wesentlichen nur zusammen für Eine verdoppelte Stimme, für eine tiefste Stimme, für die Bassstimme, gelten wollen. — So auch in Fig. 179. — Eben so sind auch in Fig. 161, (wo die Violoncellstimme mitunter auch durch harmoniefremde Töne fis, gis, ais, verbrämt, in zum Theil ungleichen Oktaven gegen die Violonstimme einherschreitet,) beide nur für Eine Bassstimme zu rechnen, und also auch solche Oktavenparallelen nicht für verbotene zu achten.

Ja, man findet auch ganze Stellen, zuweilen sogar ganze Tonstücke, worin alle Stimmen in Oktaven miteinander einherschreiten, (vergl. 1 Bd. S. 168) welche dann eben darum in gewisser Hinsicht als nur einstimmig anzusehen sind, und auch nicht selten durch das Kunstwort („*all' unisono*") („im Einklang") bezeichnet werden, obgleich es nicht überall eigentlicher Einklang ist, sondern Einklang in verjüngtem Masstabe.

Aus ähnlichem Grunde sieht man auch Das nicht als verboten an, wenn eine Singstimme, zumal eine Basssingstimme, in Oktaven gegen die blos begleitende eigentliche Bassstimme einherschreitet. — Selbst hohen Sopranstimmen ist es unverwehrt, auch einmal in Oktaven mit dem Bass einherzuschreiten, und also gleichsam eine Zeitlang eine verjüngte Bassstimme vorzu-

stellen, welches vorzüglich bei Endigungen von Phrasen mit der Harmoniefolge V^7, I oder V^7, i nicht selten zu geschehen pflegt. Ein Beispiel davon giebt Fig. 160.

In allen Fällen dieser Art, wo die zwei oder mehren in Oktaven miteinander einherschreitenden Stimmen nur für Eine und dieselbe gelten, ist solches Einherschreiten durchaus unbedenklich, indem es eigentlich nicht zwei verschiedene Stimmen sind, welche so einherschreiten. Nur aber wenn zwei Stimmen, welche als wirklich verschiedene gelten, und gelten wollen oder sollen, solchergestalt nebeneinander einherschreiten, nur dann kann von verbotenen Oktaven die Rede sein.

Ein Anderes ist es, wenn die beiden also einklingig in Oktaventfernung neben einander einherschreitenden Stimmen nicht so entschieden nur für Eine und dieselbe gelten, (vergl. S. 60, § 527), wenn sie nicht, wie in den angeführten Beispielen, ein für allemal, oder wenigstens ein ganzes Stück Weges, also mit einander fortschreiten, sondern, indess sie sonst als zwei verschiedene Stimmen zu gelten Anspruch machen, doch einmal einen Einzelnen solchen Schritt mit- oder nebeneinander her vollbringen, wie z. B. in der ebenfalls schon einmal erwähnten Fig. 193, wo die erste und die dritte Stimme im Ganzen zwei verschiedene Stimmen sind, und doch einmal den Stimmenschritt

miteinander vollbringen. — Auch Fig. 195 ist in dieser Hinsicht sehr unrein zu nennen; — so wie auch 194*k*, *l*; — und selbst in Fig. 192 ist die durch Klammern ausgezeichnete Fortschreitung nicht grade gänzlich über aller Kritik.

d) Alle Arten von verdeckten Oktaven sind überhaupt dem Gehöre nicht eben so auffallend, als wirkliche offenbare, und zwar immer um desto leidlicher und unbedenklicher, je mehr sie verdeckt und verborgen sind; im Gegentheil aber desto misslicher, je mehr sie sich wirklichen nähern, je täuschender sie dem Gehör als solche erscheinen. (Vergl. § 530.)

𝔞.) Es werden daher die durch Pausen unterbrochenen Oktavparallelen, welche dem Gehöre nur dadurch als solche erscheinen, dass man sich die Pausen hinwegdenkt, schon wegen dieser Unterbrechung, nicht ganz so auffallend erscheinen, als wenn sie ununterbrochen wären; und dies in eben dem Grade weniger, je bedeutender die Unterbrechung, je weniger also das Aufeinanderfolgen unmittelbar ist. (Vergl. § 531.) Darum wird denn, z. B. in Fig. 163*i*, das Gehör die Oktaven vielleicht kaum zu bemerken vermögen.

𝔟.) Aus gleichem Grunde können ferner auch solche Oktavparallelen, welche nur in so fern als solche erscheinen, als man sich eine Stimme als Brechung zweier vorstellt, (S. 85) dem Gehöre grösstentheils minder auffallen, als wirkliche. (Vergl. § 532.) So kann man sich in

obiger Fig. 166*i*, *k* zwar allerdings zwei oktavenweis nebeneinander einherschreitende Stimmen denken; aber es sind doch nicht zwei wirkliche, sondern so zu sagen nur eingebildete zwei Stimmen, und folglich solche Oktavenparallelen nicht so gradezu auffallend und handgreiflich, als wenn zwei wirkliche Stimmen wirklich in solchen Oktaven einherschritten. Oktavenfortschreitungen solcher Art, werden also natürlicherweise nur dann als solche auffallen, wenn die Bewegung der brechenden Stimme recht bestimmt und entschieden als Brechung zweier erscheint; und im Gegentheil wird solche Führung alsdann viel weniger auffallen, wenn sie dem Gehöre weniger als Brechung zweier Stimmen, denn als nur Eine Melodie erscheint. So ist z. B. Fig. 166*i*, was die darin versteckt zu findenden Oktaven betrifft, ziemlich unbedenklich, indem hier, wie jeder fühlt, das Gehör geneigter ist, dem Faden der Melodie der Mittelstimme als Melodie Einer Stimme zu folgen, als, sich unter derselben zwei gebrochene vorzustellen, deren eine in verbotenen Oktaven gegen die Bassstimme einhergienge.

Umgekehrt werden diejenigen Oktavenparallelen, welche aufhören solche zu sein, wenn man den Satz als Brechung betrachtet, jederzeit um so unbedenklicher sein, je bestimmter der Satz als Brechung erscheint: also z. B. Fig. 172 bei *n* viel unbedenklicher als bei *i*.

Auf ähnliche Art lässt sich die Oktavenparallele in Fig. 173*i* dadurch entschuldigen, dass man

die Oberstimme, wie schon auf Seite 86 bemerkt, allenfalls als eine Brechung zweier Stimmen ansehen könnte, wie bei *k*.

c.) Eben so klingen diejenigen Oktavparallelen, welche man sich nur dadurch als vorhanden vorstellt, dass man sich die vorzüglich ins Gehör fallenden Töne als allein vorhanden denkt, die übrigen aber, als gleichsam gar nicht vorhanden, nicht in Anschlag bringt, (§ 551) auch nur dann merklich anstössig, wenn solche vorzüglich akzentuirte Noten sich sehr vorstechend herausheben, und die übrigen dazwischen angeschlagen werdenden gegen jene sehr in Schatten zurücktreten. Die in Fig. 175 vom 2ten zum 3ten Takt ist ziemlich fühlbar.

d.) Auch diejenigen Oktavparallelen, welche durch zwischeneingeschobene Durchgänge verdeckt, und gleichsam aus der eigentlich parallelen Richtung herausgeschoben werden, (§ 552.) sind allemal minder auffallend, als offenbare. Aus diesem Gesichtspunkte kann man Fig. 170*i* für entschuldigt ansehen. — Fig. 177 bedarf solcher Entschuldigung nicht, da sie schon Seite 90, *c*, gerechtfertigt ist.)

Besonders solche Sätze, wie Fig 178*i*, wo, indess die eine Stimme fortschreitet, die andere noch auf einem andern Tone verweilt, fallen alsdann noch weniger auf, wenn die ersterwähnte Stimme, ohne das Nachfolgen der letztgenannten abzuwarten, gleich wieder weiter schreitet, wie z. B. bei *k*, welches eben darum schon besser klingt, als bei *i*. Noch weniger anstössig

wird der Satz, wenn man den Bass, statt, wie bei *k*, von c als Grundton des C-Akkordes, zu e als Terz ebenderselben Harmonie, vielmehr zu einem Intervall einer neuen Harmonie schreiten lässt, wie z. B. bei *l*, und zwar noch besser auch in Gegenbewegung, wie bei *m*, oder sonst so wie bei *n* u. s. w. und also auch wohl in ausweichenden Harmonieenfolgen, wie bei *o*-*q*. (Vgl. S. 72.) — Auch in Fig. 170*i* schreitet, indess die Oberstimme auf dem Tone $\bar{\bar{c}}$ verweilt, die Bassstimme von H zu d und gis fort, wodurch die verdeckten Oktaven schon merklich verbessert werden; obgleich das Fortschreiten der Bassstimme hier darum weniger wirksam ist, weil man wohl fühlt, dass es im Grunde doch nur eine Brechungsbewegung, und also nicht sehr wesentlich anders ist, als wie bei *k*, folglich immer wenigstens Brechungsoktaven.

e.) Aus eben demselben Grunde sind ferner auch solche Oktavparallelen, welche dem Gehöre nur dadurch als solche erscheinen, dass es das Durchkreuzen zweier Stimmen nicht bemerkt, sondern ihre Fäden verwechselt (§ 533), auch nur in solchen Sätzen merklich anstössig, wo man die kreuzenden Fäden leicht verwechseln kann. Sobald hingegen die Fäden der kreuzenden Stimmen sich deutlich genug unterscheiden, sind solche Oktavenfolgen auch keine fühlbar übelklingenden mehr. (Vergl. § 535). So wird z. B. der in Fig. 181*i* vorgestellte Satz, ob gleich er, betrachtet man ihn blos den Noten nach, wie bei *k*, parallele Oktaven der zwei äusseren Ton-

reihen darstellt (siehe § 553), doch nicht als übelklingende Oktavenparallele betrachtet werden können, weil er dies nur dann ist, wenn man die Fäden der in der That nicht parallelen Stimmen nicht verfolgt; indem zwar die äusseren Notenreihen parallel sind, nicht aber die Fäden der Stimmen parallel laufen.

Im Gegentheile sind Oktaven, welche durch das Ueberschreiten einer Stimme verdeckt werden, welche also nur dann keine Oktavparallelen sind, wenn man sich die Stimmen als einander **nicht** durchkreuzend vorstellt, (S. 87 unten) welche aber, wenn man das Durchkreuzen bemerkt, als wirkliche Oktaven hervortreten, z. B. die in Fig. 173 *i* und 182 *i*, — solche Oktaven sind im Gegentheil um so auffallender und fühlbarer, je bestimmter die Fäden der sich kreuzenden Stimmen als wirklich durchkreuzend ins Gehör fallen.

f.) Auch Oktaven in zwar **grader**, doch **nicht paralleler**, (in kon-, oder divergirender grader) Bewegung, (Einschieboktaven, § 554) können dem Gehöre, wie natürlich, nicht eben so missfällig klingen, als wirkliche Oktavparallelen; weil es nämlich in der That doch keine Oktavparallelen sind, und das Oktavenmässige nur in der Einbildung liegt.

Es mögte aber doch auch wieder zu weit gegangen sein, solche Oktaven gradezu und unbedingt zu erlauben, (wie **Vogler** in seiner **Tonwissenschaft und Tonsetzkunst**, S. 65, § 55 der Tonsetzkunst;) — so wie es auf der ande-

ren Seite auch wieder kindisch ist, Sätze wie Fig. 185*i*, *k*, *l* verbieten zu wollen.

g.) Auch Oktaven in der Gegenbewegung sind dem Gehöre gewöhnlich nicht eben so auffallend, als solche in grader Parallelbewegung. Fig. 163*k* wird immer bessere Wirkung thun, als *i*, — und Fig. 173 würde ganz und gar unverdächtig sein, wäre im zweiten Takte in der Bassstimme d statt Ɖ gesetzt.

e.) Man sieht, wie auch in Ansehung der Erlaubtheit oder Verbotenheit der Oktavenparallelen, eben so, wie im § 539 von den Quintparallelen gesagt wurde, sehr Vieles von Umständen abhängt, dass also auch hier das Gehör oberster Richter bleibt. Uebrigens thut man auch hier wohl daran, alles Verdächtige, d. h. jede Stimmenführung, welche verbotenen Oktaven ähnlich sieht, im Zweifelfalle lieber zu vermeiden, als sie zu wagen, und z. B. statt Fig. 163*i*, lieber so zu setzen wie bei *k*, — statt 178*i*, lieber so wie bei *k*, *l*, u. s. w.; — statt 183*i* und 184*i*, lieber so wie bei *l*.

3.) Art und Mittel, Oktavparallelen zu vermeiden.

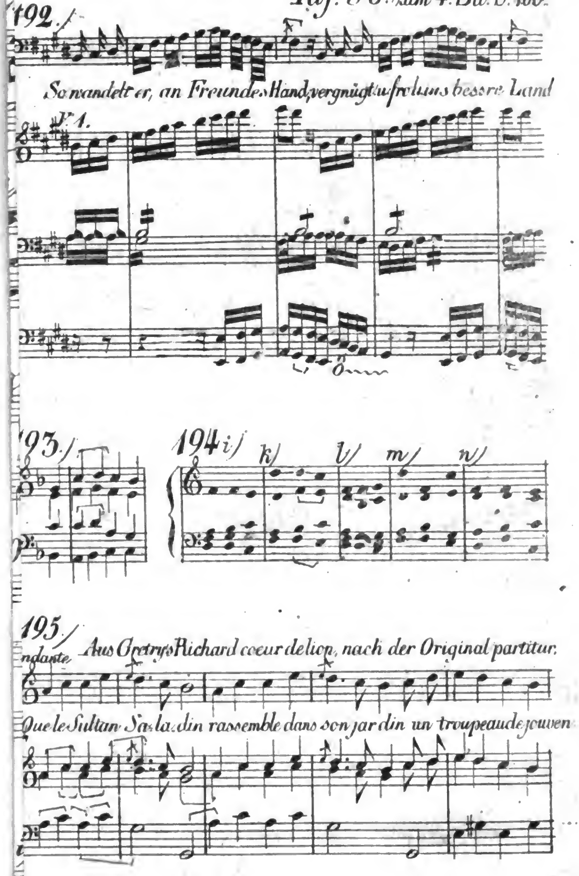
§ 558.

Die Mittel, Wege und Auswege, welche zur Vermeidung solcher verbotenen Oktaven dienen, sind im Wesentlichen die nämlichen, wie die, welche wir als Vermeidungsmittel verbotener

Quintfortschreitungen auf Seite 77 bis 80 angedeutet haben. Um nicht zu weitläufig zu werden, muss ich dem Leser überlassen, die Anwendung davon auf Oktavenvermeidung selber zu machen. (Nur die zu Vermeidung von Quinten empfohlne Umkehrung leistet begreiflich hier keine Dienste, 1. Band. S. 73.) — Beispiele von Vermeidung übelklingender Oktavenparallelen sind übrigens bisher mehrfältig angeführt.

Insbesondere ist zu bemerken, dass, (wie schon S. 214 des 1. Bandes, vorläufig angedeutet worden,) die Verdoppelung strebender Intervalle (3. Band, Seite 2 u. 8.) leicht Veranlassung zu verbotenen Oktaven werden kann. Wollte man nämlich z. B. in Fig. 194 die Septime der zweiten Harmonie verdoppeln, d. h. sie in zwei Stimmen zugleich hören lassen, etwa wie bei *k*, so würden diese Stimmen beim Harmonieenschritte beide von f zu e zu schreiten verlangen, und geschähe dies, so würden sie, wie man sieht, in Oktavparallelen nebeneinander einherziehen; oder, wollte man sie nicht also einherziehen lassen, so müsste man die eine derselben anders, als von f zu e, führen, und somit anders, als sie eigentlich fortzuschreiten verlangt, also z. B. die Oberstimme, statt von f̄ zu ē, vielmehr etwa von f̄ zu ḡ, wie bei *l*, welche Fortschreitung sehr wenig fliessend wäre, (der Quintparallelen zwischen den Oberstimmen nicht einmal zu gedenken) — oder man müsste die Oberstimme von f̄ zu

Taf. 58. zum 4. Bd. S. 100.



c springen lassen, wie bei *m*, oder die Bassstimme von f zu c, wie bei *n*, u. s. w.; lauter Fortschreitungen, welche einer Stimme, welche eine Septime anschlägt, wie man wohl hört, wenig zusagen! Man sieht daher, warum man es gewöhnlich gerne vermeidet, ein Intervall solcher Art zu verdoppeln: weil man nämlich durch Verdopplung solcher Intervalle leicht in die Verlegenheit geräth, beim folgenden Schritt entweder eine Stimme ihrer Natur zuwider fortschreiten lassen zu müssen, wie bei ~~217~~, 194*b*, *m*, *n*, oder aber in Oktavparallelen zu gerathen, wie bei *k*.

Zwölfte Abtheilung.

Winke zur Uebung in der Kunst des reinen Satzes.

Hier, am Ende der Theorie des reinen Satzes, mögte ich wohl, so wie ich im Verlaufe der vorigen Bände mehrfältig gethan, meinen Lesern noch ein mal die Hand bieten, um sie bei der Uebung des Vorgetragenen eine Strecke Weges zu begleiten, ihnen den Weg anzuzeigen und zu ebenen, auf welchem sie, durch praktische Anwendung der in der Theorie erkannten Grundsätze, endlich dahin gelangen müssen, einen kunstgerechten musikalischen Satz wirklich zu bilden.

Sollen solche Uebungen zweckmässig sein, so müssen sie, nach einem geordneten Plane, vom Einfacheren zum Vielfältigeren vorschreiten, vom Leichteren zum Schwierigeren, von Aufgaben, bei welchen dem Uebenden das Meiste schon gegeben ist, so dass ihm nur Weniges selbst zu thun

übrig, nur Weniges unrecht zu machen möglich ist, zu Aufgaben, bei denen er Vieles, und zuletzt gar Alles, aus sich selber zu thun, zu erzeugen hat.

Ich schlage zu solchem Behufe folgenden Cursus in der Form praktischer Aufgaben vor.

I.) *Zu einer, oder mehren gegebenen Stimmen, eine, oder mehre andere zu setzen.*

§ 559.

Diese Art von Aufgaben soll uns die erste Gelegenheit geben, die erkannten Grundsätze der Stimmenführung in Anwendung zu bringen.

Sie sind zum Theil Das, was man bis jetzt unter dem Namen von Kontrapunktischen Uebungen kannte.

Nach der bisher gemeinüblichen Behandlungsweise der Kunstlehre, bestand nämlich die einzige Uebung im reinen Satze, die der Kunstpräceptor seinen Jünger machen liess, darin, dass er ihm irgend eine Stimme, eine Melodie, hinschrieb, und ihm aufgab, er solle nun bald eine, bald mehrere höhere oder tiefere Stimmen dazu erfinden und beisetzen, bald in gleicher, bald in ungleicher Bewegung, bald ohne, bald mit Einflechtung von Durchgangnoten, u. dgl. Diese Uebung nannte man (einfachen) Kontrapunkt, weil sie darauf hinausläuft, gegen eine gegebene Stimme oder Reihe von Noten, von Punkten, eine oder mehrere andere Stimmen oder Reihen von Noten oder Punkten, also Punkte gegen Punkte, (*puncta contra puncta*) zu setzen.

Die gegebene, bei solcher Uebung stehenbleibende Stimme nennt man die feste, den festen Gesang, *cantus firmus*, — und in dessen Gegensatz werden die dazu zu setzenden

Stimmen auch wohl **der Contrapunkt** genannt.

Wir wollen solche contrapunktische Uebungen nach einem etwas umfassenderen Plane, und, um zugleich die Arbeit möglichst zu erleichtern, auf folgende Weise vornehmen.

Wir nehmen irgend einen gegebenen Satz, schreiben denselben ab, lassen aber von den Stimmen, aus welchen er in der Abschrift besteht, irgend Eine aus, und versuchen sodann, sie aus eigener Idee wieder zu ergänzen.

Um aber diese Uebungen so vielseitig wie möglich zu machen, üben wir solches Auslassen und Wiederergänzen bald an Mittelstimmen, bald an Ober-, oder auch Bassstimmen.

Demnächst ersetzen wir wohl auch eine unterdrückte Oberstimme etwa durch eine neue Mittel-, oder Bassstimme, — und umgekehrt.

Bald versuchen wir es auch, **zwei** Stimmen zugleich wegzuwerfen und wieder zu ergänzen, — dann noch mehre, so, dass endlich nur eine einzige gegebene (ein einziger *cantus firmus*) übrig bleibt.

Auch mag man versuchen, an die Stelle **einer** unterdrückten Stimme, **zwei**, oder gar **mehrere** andere zu setzen, — oder wieder umgekehrt, — und so einen gegebenen Satz in einen mehr-, oder in einen wenigerstimmigen umzuschmelzen.

Z. B. nehmen wir den vierstimmigen Satz Fig. 196*i*, schreiben ihn ab, indem wir eine Stimme auslassen, etwa die Bassstimme, wie bei *k*, und versuchen nunmehr, diese fehlende Stimme wieder zu ersetzen. Diese Ergänzung mag nun entweder wieder grade so ausfallen wie bei *i*, — oder auch anders, — z. B. etwa wie bei *l*, — u. dgl. —

Oder wir schreiben den Satz *i* mit Auslassung der dritten Stimme, wie bei *m*, und setzen dann eine andere dritte Stimme hinzu, — etwa so wie bei *n*, — oder sonst. —

Oder wir lassen die Bassstimme und die Oberstimme weg, wie bei *o*, und schreiben dafür zwei neue, wie bei *p*. —

Oder wir lassen die Bassstimme weg, und schreiben dafür eine neue höhere Oberstimme, wie bei *q*. —

Bei *r* sind die beiden Mittelstimmen von *i* weggelassen, und durch Eine Mittelstimme ersetzt. —

Bei *s* sind alle drei oberen Stimmen weggelassen, und dafür zwei andere geschrieben, —

Bei *t* ist nur allein die Oberstimme von *i* beibehalten, aber um zwei Oktaven tiefer, und sind ihr drei neue Oberstimmen gegeben. —

Bei *u* ist nur die dritte Stimme von *i* beibehalten, und statt der unterdrückten drei übrigen, ist nur Eine neue Bassstimme dazu gesetzt.

Dabei wollen wir aber zu d e n e r s t e n U e b u n g e n s o l c h e S ä t z e w ä h l e n, u n t e r w e l c h e n d i e G r u n d h a r m o n i e e n b e i g e s c h r i e b e n s i n d. — Es ist leicht zu ermessen, wie wichtig und willkommen solche Andeutungen der Grundharmonie dem Ungeübten beim Kontrapunktiren sein muss, und zwar sind ihm dieselben um so viel wichtiger, je wenigere Stimmen gegeben sind, und daher am allerwichstigsten alsdann, wenn nur eine e i n z i g e gegeben ist, oder mit andern Worten, wenn, zu einem einzigen *cantus firmus*, Stimmen gesetzt werden sollen. Sind nämlich mehre Stimmen gegeben, so deuten dieselben meistentheils schon deutlich genug die Grundharmonie an; und wenn wir daher das Stimmengewebe wieder ergänzen sollen, so sind uns, mit den gegebenen Stimmen zugleich auch die Grundharmonieen und Harmoniefolgen dazu schon angezeigt, wir also der Mühe überhoben, dieselben erst selber zu wählen, und eben dadurch zugleich auch der ganzen Sorge, gute und gefällige Harmoniefolgen zu wählen, und der ganzen Gefahr, gegen die Gesetze der Harmonieenführung zu verstossen. — Dies alles ist anders, wenn nur w e n i g e Stimmen gegeben sind, oder gar nur Eine.

Wenn man z. B. in Fig. 197 nur eine einzige, die 2te, oder die 3te, oder 4te Stimme, wegwirft, so ist die Grundharmonie noch immer unverkennbar genug aus den übrigbleibenden Stimmen zu errathen. Ja, auch wohl selbst dann noch, wenn man die genannten Stimmen alle drei wegwirft. — Anders aber ist es, wenn man aus eben diesem Beispiel alle Stimmen bis auf die 2te ausstreicht. Der Ungeübte wird dann, bei gar manchem Tone der als *cantus firmus* übrig bleibenden Stimme, zweifelhaft sein, welche Grundharmonie er demselben unterlegen soll. Er wird z. B. zweifeln, soll er den 2ten Ton $\bar{c}$ dieser Stimme als Grundton einer harten $\mathfrak{C}$-Dreiklangharmonie behandeln, — oder als Septime der $\mathfrak{D}^7$-Harmonie, wie bei *i*, — oder etwa als Durchgangton, wie bei *k*? — die erste Hälfte der halben Note $\bar{a}$ als der kleinen $\mathfrak{d}$-, oder als der Hauptvierklangharmonie $\mathfrak{A}^7$ angehörig? — die drei letzten Töne des dritten Taktes als der Tonart *C*-dur, oder *G*-dur angehörig.? — Er hat folglich, beim Kontrapunktiren dieses festen Gesanges, nicht für die gute Führung der zu setzenden Stimmen allein, sondern auch zugleich für die Wahl zweckmässiger Harmonieenfolgen zu sorgen, welche zweifache Sorge ihm, für den Anfang, lästig sein dürfte.

Darum also, um uns Verlegenheiten dieser Art nicht zu früh auszusetzen, geschieht es, dass wir uns zuerst nur an solchen Aufgaben üben, wo die Grundharmonieen mit möglichster Bestimmtheit angezeigt sind; — demnächst an anderen mit weniger bestimmt angegebenen Grundharmonieen, — und endlich an solchen, bei welchen die Wahl der Grundharmonieen der eigenen Thätigkeit des Uebenden überlassen bleibt.

Diese mehr oder minder vollkommne Art der Andeutung der Grundharmonieen unter den Uebungsbeispielen soll der Haupteintheilgrund sein, nach welchem wir unsere kontrapunktischen Uebungen in folgende vier Klassen ordnen.

A.) Eine oder mehre Stimmen zu einer oder mehrern gegebenen zu setzen, wenn die zu wählenden Harmonieen vollständig nach unserer Bezeichnungsart gegeben sind.

§ 560.

Als Modell, wie diese ersten und leichteren Uebungen anzustellen sind, mag die bereits besprochene Fig. 196 *i* dienen. — Auf ähnliche Art mag man etwa auch die Beispiele der Notenblätter 13 u. f. des 2. Bandes zu Uebungsaufgaben benutzen, u. a. m.

B.) Zu einer, oder mehren gegebenen Stimmen, eine, oder mehre andere zu setzen, wenn zwar die Grundakkorde, nicht aber auch deren Sitz und Angehörigkeit, beigeschrieben ist.

§ 561.

Durch die, bei den erst erwähnten Uebungen, unter die gegebenen Stimmen gesetzte Zeichenreihe, welche die, dem zu bildenden Stimmengewebe zu Grunde liegenden Harmonieen, und ihre Beziehungen zu einander, mit grösstmöglicher Bestimmtheit andeutete, war dem Uebenden die sachgemässe Führung jeder hinzuzusetzenden Stimme möglichst erleichtert. — Er wird es nun auch gern versuchen, sich mit einer ihm nicht so gradezu Alles sagenden Andeutung zu begnügen. Wir wollen ihm daher das, was wir ihm bisher möglichst vollständig, möglichst ausführlich und bestimmt hingeschrieben, künftig nur minder bestimmt, zum Theil gleichsam nur mit halben Worten, hinschreiben, in Abbreviaturen, bei denen er Manches, ja Vieles, und zwar oft grade das Beste, nämlich den inneren Sinn, selbst errathen muss, auf dass er, indem er sich so mit halben und unvollständigen Andeutungen behelfen muss, nach und nach deren gänzlich entbehren lerne.

Solche unvollständige, nur halbe Andeutungen können nun auf verschiedene Arten geschehen.

Man kann, für's Erste, statt der bisherigen Bezeichnung, auch blos die Grundharmonieen durch Buchstaben anzeigen, wodurch also zwar angedeutet ist, welcher Grundakkord dem Stimmengewebe zu Grunde liegen soll, nicht aber auch, welcher Leiterstufe, welcher Tonart angehörig derselbe hier erscheine. (2. Bd. S. 40.)

Eine Uebung nach dieser Methode ist es, wenn man z. B. nur eine oder zwei Stimmen der Fig. 197*i* ausschreibt, die dort beigefügten Buchstaben darunter schreibt, und dazu nun wieder eine oder mehrere andere Stimmen zu setzen versucht.

Auch diese Gattung von Uebungen versuche man unter all denen auf Seite 103 u. 104 angedeuteten Abwechslungen, — und ausser dem angegebenen Beispiel, auch noch an mehren andern: Z. B. an Fig. 198 — 200.

C.) *Dieselbe Uebung, wenn die zu wählenden Zusammenklänge durch* Generalbassziffern *angezeigt sind.*

§ 562.

Wieder eine andere Art halber Andeutung ist es, wenn man unter eine gegebene Stimme gar nicht die Grundharmonieen anzeigt, sondern blos beischreibt, welche Töne, zu diesem oder jenem Tone der gegebenen Stimme, in den übrigen Stimmen vorkommen sollen.

Der Uebende hat alsdann das vierfache Geschäft: 1.) sich selber zu enträthseln, welche Grundharmonieen den auf diese Weise angegebenen Zusammenklängen zu Grunde liegen mögen, 2.) auf welchen Stufen welcher Tonart dieselben zu Hause sind; demnächst 3.) zu der gegebenen Stimme andere Stimmen zu erfinden, in welchen die vor-

geschriebenen Töne vorkommen, und 4.) diese Stimmen so zu führen, wie sie, nach dem unter 1, 2 und 3 Erwähnten, und den Stimmenführungsgesetzen gemäss. geführt werden sollen.

Um Uebungen dieser Art vorzunehmen, bedürfen wir vor allem einer Bezeichnungsart, mittels welcher zu der gegebenen Stimme, mit wenigen und kurzen Zeichen, beigeschrieben werden kann, welche Töne in den zu setzenden Stimmen vorkommen sollen.

Wir brauchen eine solche Bezeichnungsart nicht erst zu erfinden; denn es giebt bereits eine gemeinübliche musikalische Chiffern- und Abbreviaturschrift, welche zu unserm Zwecke wie eigens ersonnen scheint, und welcher wir uns daher zu diesem Ende auch bedienen wollen. Es ist die schon im § XXXI. erwähnte

Generalbassbezifferung.

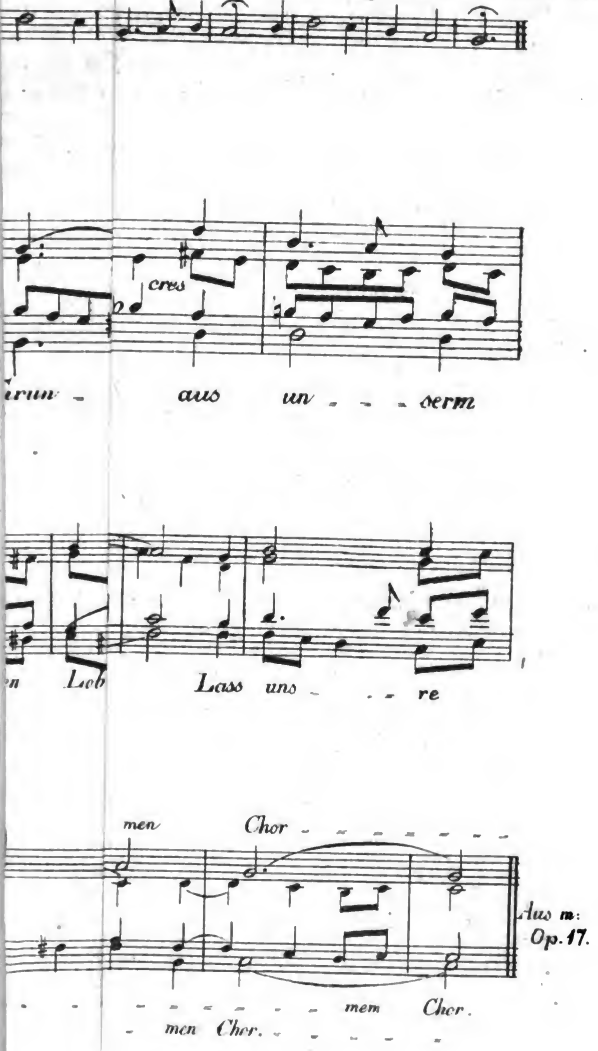
Wir wollen sie nachstehend möglichst vollständig kennen lernen.

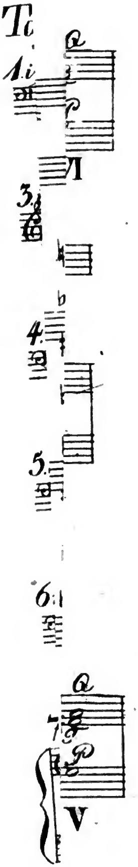
1.) Beschreibung der gemeinüblichen Generalbassschrift.

§ 563.

Die Generalbassschrift ist eine musikalische Zeichensprache oder Chifferschrift, welche im Wesentlichen darauf beruht, dass man nur Eine, und zwar herkömmlicher Weise die Bassstimme, mit gewöhnlichen Noten schreibt, und die Töne, welche in den anderen Stimmen erklingen sollen, durch Ziffern und einige andere Zeichen andeutet, welche man über die Notenzeile schreibt; zuweilen auch wegen Enge des Raums unter dieselbe. — Man nennt solche Ziffern und andere Zeichen Signaturen.

Wir müssen vor Allem diese Zeichensprache verstehen lernen. Nachstehende Erklärung wird zu diesem Zwecke dienen.


cres
aus un - - - serm
Leb
Lass uns - - - re
men Chor
Aus m:
Op. 17.
mem Chor.
men Chor.


1.
3.
4.
5.
6.
7.
V

I.) Jede über eine Note gesetzte Ziffer bedeutet, dass zu jener derjenige Ton erklingen soll, welcher auf der so vielten Stufe über der Bassnote liegt, als die Ziffer besagt; oder mit andern Worten: jede über eine Note gesetzte Ziffer stellt einen, zu jener erklingen sollenden, höheren Ton vor, und zwar denjenigen, welcher gegen die Bassnote das durch die Ziffer angedeutete Intervall bildet. Wenn z. B. über der Bassnote e eine Ziffer 2 steht, wie Taf. 61. Fig. 1*i*, so heisst dies, dass zu dem Basstone der Ton der 2ten Stufe vom Basston an, die Sekunde des Basstones, also der Ton f, ertönen soll, wie bei *k*. — Stehen über der Bassnote die Ziffern $\frac{5}{3}$, wie bei 3 *i*, so sollen zum Basstone dessen Terz und Quinte in den höheren Stimmen angegeben werden, wie bei *k*; — und ebenso bedeuten, in Fig. 2, die Ziffern bei *i* den Zusammenklang *k* — in Fig. 8 die Ziffern bei *k* eben das, was die Noten bei *i*, u. s. w.

Es wird dabei jeder durch eine Ziffer angedeutete Ton so verstanden, wie er der ein für allemal vorangesetzten chromatischen Vorzeichnung entspricht, so dass, wenn ein Intervall anders vorkommen soll, als die Vorzeichnung angiebt, z. B. Fig. 4*i*, 5*i*, 6*i*, dies durch Voransetzung eines Versetzungszeichens vor die Ziffer angedeutet werden muss, wie unter eben diesen Figuren bei *k* geschehen ist.

Dem bisher Gesagten zufolge würden also, wenn man den bei 10*i* in Noten ausgeschriebenen vierstimmigen Satz in Generalbassmanier schreiben wollte, die drei oberen Stimmen so durch drei Zifferzeilen vorgestellt werden, wie bei *k* geschehen ist, — Fig. 10*q* so, wie bei *r*, und *s* so wie *t*.

Anmerkung.

Bleiben wir hier, ehe wir die Zeichenlehre weiter verfolgen, einen Augenblick betrachtend stehen, so bemerken wir, dass die Signaturen im Grunde nichts Anderes bedeuten, als eben — Noten. Es sind nur andere Zeichen für eine und dieselbe Sache. Eine über eine Bassnote gesetzte Ziffer stellt

nur eben Das vor, was, in der gewöhnlichen Notenschrift, eine um so viel Linienstellen, als die Ziffer besagt, höher stehende Note vorstellt.

Ebendarum ist denn auch ein z. B. durch die Ziffer 3 vorgestellter Ton, zwar allemal die Terz vom Basstone, aber durchaus nicht allemal auch Terz der Grundharmonie oder Grundterz. — Eben so bezeichnen die Ziffern 5 und 7 nur überall die Quinte und Septime der Bassnote nicht aber allemal die Quinte oder Septime des Grundtones, und es kann gar wohl eine Bassnote mit $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$ beziffert sein, ohne dass dabei eine wirkliche Septharmonie (ein Grundvierklang) zu Grunde liegt, wie man dies z. B. aus Fig. 8*i*, verglichen mit *k*, ersieht. Dort ist im ersten Takte der Zusammenklang [c e g h] keineswegs eine eigentliche Septharmonie, und im 3ten Takte beim Akkorde [e g h d̄] die durch eine Ziffer 7 vorgestellte Note d̄ wenigstens nicht Grundseptime: und doch werden diese beiden Akkorde in der Ziffernsprache unbedenklich Septakkorde genannt, indem man hier jeden Zusammenklang überall nur nach den Ziffern benamset, durch welche er angedeutet wird, und deshalb auch z. B. in Fig. 9*i* den ersten Akkord einen Quartsextseptakkord nennt, weil er durch die Ziffern $\begin{smallmatrix}7\\6\\4\end{smallmatrix}$ vorgestellt wird, und eben so auch die durch dieselben Ziffern vorgestellten, aber ganz verschiedenen Akkorde bei *k* und *l*. — Daher kann denn auch ein, z. B. durch eine Ziffer 7 angedeuteter Ton bald die grosse, bald die kleine, bald die verminderte Septime vom Basstone sein, und eben so die Chiffer ♯7 bald eine grosse, bald eine kleine, bald eine verminderte Septime bedeuten, und zwar beide bald eine wirkliche oder eigentliche Septime der Vierklangharmonie der ersten Stufe, oder der zweiten, der dritten, vierten, fünften, sechsten, oder siebenten Stufe, der harten, oder der weichen Tonart, — bald auch keine eigentliche Septime, sondern entweder eine None, oder auch eine andere harmoniefremde blose Durchgangs-, oder Vorhaltnote, oder, wenn der Basston selber durchgehend ist, vollends gar jedes Intervall irgend einer Harmonie, Fig. 11, — und eben so kann hinwiederum jedes Intervall irgend einer Harmonie in den Fall kommen, nun grade sieben Stufen höher zu liegen als die bezifferte Bassnote.

Eben so würde ein Generalbassist die Beispiele Fig. 12*i*, 13*i*, und 14*i*, deren wesentliche Verschiedenheit wir im 2ten Bande Seite 169 u. f. beobachtet, alle drei so schreiben wie bei *k*, so dass also, wie man sieht, die Generalbassbezifferung, in allen drei, doch so verschiedenen Beispielen, überall eine und dieselbe ist. (Selbst das ♯ vor der 3 im letzten Beispiele, wodurch dieser Takt sich vor dem letzten Takte der ersten Beispiele noch einigermasen unterscheidet, würde hinwegfallen, wenn die bei Molltonarten übliche Vorzeichnung ganz konsequent wäre, (§ 142), so wie auch selbst das ♭ im zweiten Beispiele wegfiele, wenn dieser Satz in einem Tonstücke vorkäme, welches im Ganzen etwa aus *f*-moll oder

As-dur gienge). — Das alles kommt ganz natürlich daher, weil die Generalbassschrift nichts Anderes ist, als eine abbrevirte Notenschrift, welche, wie man sieht, nur, durch Ziffern statt Noten, die Entfernung der höheren Töne von dem tiefsten, darstellt, und also überall nur das Aeussere, nicht aber die innere wesentliche Beziehung und Bedeutung der Töne ausdrückt; — eine Schriftart welche, statt einer Note die z. B. um eine Sexte höher ist als die Bassnote, eine Ziffer 6 setzt.

Die Generalbassbezifferung bezeichnet demnach häufig Gleichartiges durch verschiedene Zeichen, — und eben so oft durch einerlei Zeichen, — ganz Verschiedenartiges, — kurz, überall nur das Zufällige, die Entfernung der Lage über dem Basston. — Sie ist demnach auch etwas ganz Verschiedenes von unseren Bezeichnungsweisen, welche überall die Wesenheit andeuten, (z. B. die Bezeichnung $\mathfrak{G}^7$ allemal bestimmt den Hauptvierklang, — *C*: V^7 allemal den Hauptvierklang $\mathfrak{G}^7$ auf der Dominante von *C*-dur, *B*: IV^{7} allemal die grosse Vierklangharmonie $\mathfrak{Es}^{7}$ als der vierten Stufe von *B*-dur angehörig, u. s. w.)

§ 564.

II.) Wenn über einer und derselben Bassnote mehre Signaturen nacheinander stehen, so bedeutet dies, wie man leicht erräth, dass die oberen Stimmen erst diejenigen Intervalle angeben sollen, welche den ersten Signaturen entsprechen, und dann die der folgenden. Demnach ist Fig. 15*i* so zu verstehen, wie *k*, Fig. 16*i* so wie *k*. —

Wie lang aber ein jeder von solchen mehren, auf einer und derselben Bassnote anzugebenden Zusammenklängen, dauern soll? muss der Leser einer solchen Ziffernschrift nach Umständen bemessen.

Es kommt dabei zuerst darauf an, ob die Bassnote, zu welcher mehre Zusammenklänge nacheinander angegeben werden sollen, ihrer rhythmischen Stellung und Gliederung zufolge, zunächst in zwei, oder in drei Theile, in Hälften, oder in Drittheile zerfällt.

1.) Wenn über einer Bassnote, welche in rhythmischer Hinsicht zunächst in zwei Theile, in Hälften zerfällt, zwei Signaturen nebeneinander stehen, so liegt es, natürlicherweise, am nächsten, die erste Signatur für die erste Hälfte

gelten zu lassen, die zweite aber für die zweite; — und deshalb sind die in Fig. 17*i* und *k* unter der Bassnote stehenden zwei Ziffern so zu verstehen, wie die darübergesetzten Noten.

Sind über einer solchen, zunächst in Hälften zerfallenden Note, drei Zusammenklänge chiffrirt, so pflegt man es so zu verstehen, dass der erste derselben auf die Dauer der ersten Hälfte der Bassnote gilt, die zwei folgenden aber sich in die zweite Hälfte gleichmässig theilen. Fig. 18*i*, *k*.

Nach ähnlichen Grundsätzen verstehen sich vier Zusammenklänge auf Einer solchen Bassnote so, dass jeder für den vierten Theil derselben gilt; fünf Zusammenklänge aber so, dass deren drei auf die drei ersten Viertheile fallen, die zwei übrigen aber auf das letzte: Fig. 19*i*, *k*, und 20*i*, *k* u. s. w.

2.) Sind zu einer Bassnote, welche zunächst in Drittheile zerfällt, drei Zusammenklänge angedeutet, so gilt jeder derselben für ein Drittheil: Fig. 18*l*. — Zwei Zusammenklänge über Einer solchen Note theilt man so, wie bei Fig. 17*l* zu ersehen; — viere oder fünfe so, wie bei 19*l* und 20*l*, u. s. w.

Zuweilen bedient man sich zwischen den Signaturen auch der Verlängerungspunkte, und legt ihnen hier ungefähr die nämliche Bedeutung bei, wie einem nach einer wirklichen Note gesetzten Punkte, z. B. Fig. 21.

Andere und nähere Bestimmungen der Dauer mehrer über Eine Bassnote gesetzter Signaturen giebt es nicht, und kann es, der Natur der Ziffernschrift nach, nicht wohl geben. So kann man z. B. den Satz 17*m* auf keine Weise unzweideutig und gemeinverständlich in Ziffern ausdrükken; noch viel weniger andere mehr zusammengesezte Fälle, z. B. 18*m*, 19*m*, 20*m*, *n*.

§ 565.

III.) Wenn nach einer Bassnote eine Pause folgt, und über dieser letzteren Signaturen ste-

hen, so bedeutet dies, dass, während der Pause, die Oberstimmen diejenigen Intervalle angeben sollen, welche die, über der Pause stehenden Signaturen andeuten würden, wenn an der Stelle der Pause die vorhergehende Bassnote noch fortwährte; oder, mit andern Worten: die so über eine Pause geschriebenen Intervalle werden von der vorhergehenden Bassnote abgezählt. Somit ist Fig. 15*l* so zu verstehen wie *m*, und 16*l* wie *m*.

§ 566.

IV.) In allen bis hier besprochenen Fällen war die Bezifferung so gemeint, dass die durch die Signaturen vorgestellten Töne entweder zugleich mit der Bassnote eintreten sollten, auf welche sich die Signaturen bezogen, wie in Fig. 1 bis 6 u. a. m., — oder zum Theil später, wie in Fig. 15 u. 16. Oder mit andern Worten: die Signaturen bezogen sich entweder auf die Bassnote über welcher sie stehen, oder auf die vorhergehende.

Es können aber auch Fälle kommen, wo man gern andeuten mögte, dass der durch die Signaturen vorgestellte Zusammenklang schon f r ü h e r eintreten soll, a l s d i e B a s s n o t e auf welche die Ziffern sich beziehen; oder mit andern Worten, wo es nöthig wird, die in den oberen Stimmen erklingen sollenden Töne auch wol durch Ziffern vorzustellen, welche sich a u f e i n e e r s t f o l g e n d e Bassnote beziehen, auf eine Bassnote, welche selber erst später eintritt als die durch die Ziffern vorzustellenden Töne.

Wenn man z. B. den Satz Fig. 22*i* in Generalbassmanier schreiben, und die in den oberen Stimmen gleich Anfangs, und schon während der Pause des Basses, anschlagenden Töne, durch Ziffern anzeigen will, so kann dies nur durch Ziffern geschehen, die sich auf die Bassnote d beziehen, welche doch selber erst später eintritt als die durch solche Ziffern vorgestellten Töne. Um nun in solchen Fällen anzuzeigen, dass die durch die Signaturen vorgestellten Töne in den

Oberstimmen schon früher angeschlagen werden sollen, als die Bassnote auf welche die Signaturen sich beziehen, schreibt man diese letzteren zwar über die Bassnote, setzt aber, zum Zeichen, dass die durch die Signaturen vorgestellten Töne nicht erst zu dieser Bassnote, sondern schon früher angeschlagen werden sollen, einen schräg aufwärts gerichteten, Diagonalstrich / an die Stelle, wo das Anschlagen der durch die folgenden Ziffern vorgestellten Intervalle geschehen soll, wie bei *k*, wo der schräge Strich über der Pause anzeigt, dass die durch die Signaturen über dem Basstone d angedeuteten Töne [g h f], schon während der Pause, über welcher der Diagonalstrich steht, angegeben werden sollen. — Nach gleichen Grundsätzen kann der Satz 23*i* auch so geschrieben werden wie *k*, — und 24*i* wie *k*, — 25*i* wie *k*.

Etwas natürlicher und anschaulicher wäre vielleicht die Schreibform 22*l*, 23*l*, 24*l*, 25*l*.

§ 567.

V.) So wie die bisher besprochenen Ziffern Noten oder Töne bedeuten, welche eine obere Stimme angeben soll, so hat man, um anzudeuten, dass eine oder mehrere obere Stimmen keinen Ton angeben, dass sie eine Zeitlang schweigen sollen, das Nullzeichen eingeführt.

Mit Hilfe dieses Zeichens kann also das Beispiel Fig. 26*i* in Generalbassmanier so geschrieben werden, wie bei *k*.

Sollen die oberen Stimmen aber eine längere Zeit hindurch schweigen, so deutet man, statt fortgesetzt überall Nullen über jede Bassnote zu setzen, das Schweigen der Oberstimmen kürzer an durch die Chiffer *T. S.*, d. h. *Tasto solo*, welcher Ausdruck, von Tasteninstrumenten entlehnt, bedeutet, dass blos der Basston, die Basstaste allein, und keine höheren Töne dazu, angeschlagen werden sollen. — Als gleichbedeutend gebraucht man auch den Ausdruck *Unisono, Unis.*, *All' unisono*, d. h. einklängig, worunter

man jedoch zuweilen auch Das versteht, dass die übrigen Stimmen in höheren Oktaven mit der Basstimme fortschreiten sollen, im Einklang verjüngten Masstabes.

§ 568.

Die bisher beschriebene Signaturenschrift würde, wenn sie überall so ausführlich ausgeübt werden sollte, wie in den bisherigen Beispielen geschehen, freilich keine Abkürzungsschrift heissen können, da sie in dieser Gestalt nicht selten vielmehr merklich umständlicher, weitläufiger und mühsamer ausfällt, als wenn man die oberen Stimmen in Noten ausschriebe.

Sie ist aber wirkliche Abbreviaturschrift dadurch geworden, dass man folgende Ersparungen eingeführt.

1.) Da, fürs Erste, die höheren Zählnamen der Intervalle nur Wiederholungen kleinerer nach anderem Masstabe sind, da schon die Oktave nur eine Wiederholung der Prime, die None eine blose Verjüngung der Sekunde, die Dezime nur eine höhere Terz ist, u. s. w.; so konnte man leicht auf den Gedanken verfallen, zu Ersparung von Ziffern, die höheren und zum Theil zwei Ziffern erfodernden Intervallzahlen 10, 11, 12, u. s. w., gar nicht zu gebrauchen, sondern an deren Stelle die einfacheren, 3, 4, 5, u. s. w., und überhaupt überall keine höhere als 7. Hiernach konnte das Beispiel Fig. 10*k* mit wenigeren Ziffern so geschrieben werden, wie bei *l*.

Nur in wenigen eigenen Fällen macht man von höheren Ziffern Gebrauch, und zwar in folgenden:

a.) Man pflegt jedes harmoniefremde Intervall, welches eben auf der zweiten, neunten, 16ten u. s. w. Stufe vom Basstone steht, nicht durch eine 2, sondern durch 9 anzudeuten, wie in Fig. 27 und 28.

Jedes auf ebenerwähnte Art durch die Ziffer 9 vorgestellte Intervall, wird in der Sprache der Generalbassisten auch mit dem Titel None belegt. Es bedarf aber hoffentlich keiner Erinnerung, dass solche sogenannte Nonen, welche bald Nebentöne zu diesem, bald zu jenem Intervalle dieser oder jener Harmonie sind, etwas ganz Anderes sind, als das, was wir unter dem Namen None verstehen; wie dies schon aus dem in der Anmerkung S. 110 Bemerkten hervorgeht.

b.) In den ebenerwähnten Fällen pflegt man, wenn das durch 9 bezeichnete Intervall abwärts zur Prime oder Oktave u. s. w. desselben Basstones fortschreitet, diese Prime oder Oktave auch nicht durch 1, sondern durch 8 vorzustellen. — Löset das mit 9 bezeichnet gewesene Intervall in eine Terz oder Dezime jenes Basstones auf, so bezeichnet man dieselbe gewöhnlich nicht durch 3, sondern durch 10. — Darum ist in Fig. 28 bei *k* und *l* im ersten Takte das $\bar{\bar{g}}$ nicht durch 1, sondern durch 8 angedeutet, und aus gleichem Grunde stehen im 2ten, 3ten und 4ten Takte die Ziffern 8, — im 5ten Takt aber die Ziffer 10.

c.) Endlich bedient man sich der höheren Ziffern überhaupt auch in manchen Fällen, wo man glaubt, recht bestimmt anzeigen zu müssen, ob die Stimmen sich auf- oder abwärts bewegen sollen. So gebraucht man z. B. um den Satz Fig. 29*i* in Ziffernschrift darzustellen, gern die Ziffern 8 und 9, wie bei *k*, damit der Leser recht unzweideutig erkenne, dass, von dem durch 7 angedeuteten Tone h, nicht abwärts, sondern aufwärts zu $\bar{c}$ fortgeschritten werden soll, und von diesem $\bar{c}$ nicht herab, sondern hinauf zu $\bar{d}$, u. s. w.

§ 569.

2.) Eine zweite Ersparung bezweckt man dadurch, dass man einen Ton, welcher blos eine Verdoppelung des Basstones ist,

in der Bezifferung gewöhnlich gar nicht andeutet, wie bei Fig. 10*m*, wo beim ersten Akkorde das c̄ der dritten Stimme, als blose Verdoppelung des Basstones c, durch keine Ziffer angezeigt ist; eben so wenig das d̄ des zweiten, und beim 3ten Akkorde das g der dritten Stimme, u. s. w.

§ 570.

3.) In allen bisherigen Darstellungen, z. B. Fig. 10*k* bis *m*, ist jede Ziffer in die Zeile derjenigen Stimme geschrieben, in welcher er vorkommen soll. Allein auch auf diese Ordnung verzichtet man, und schreibt, ohne solche Zeilen zu beobachten, die Ziffern ohne weiteres über die Bassnoten hin, wie bei *n*, und zwar so, dass man nicht einmal die Ziffer desjenigen Intervalles, welches zu oberst gehört werden soll, auch grade zu oberst schreibt, und die in den Mittelstimmen ertönen sollenden in die Mitte: sondern in anderer, oft ziemlich willkürlich gewählter Ordnung, — meist die höchsten Ziffern zu oberst, die geringeren zu unterst, wie bei *o*.

Anmerkung.

Wollen wir hier wieder einen Augenblick betrachtend verweilen, so bemerken wir leicht, dass die generalbassmässige Bezifferung durch die bis hier erwähnten Ersparungen zwar allerdings kürzer und gedrängter geworden, dabei aber auf der andern Seite gar sehr an Bestimmtheit verloren hat; wie dies auch nicht wol anders möglich ist, indem ja auch jede andere, nur mit halben Worten und sonstigen Abkürzezeichen geschriebene Schrift allemal unvollkommener ist, als eine, worin Alles fein klar ausgeschrieben steht.

Wir wollen diese, aus den bisher erwähnten Ziffernersparungen entspringenden Unbestimmtheiten aufzählen.

a.) Gleich der auf Seite 115 bei 1.) erwähnte Umstand, dass die Tonhöhe, in welcher jedes Intervall ausgeführt werden soll, nicht mehr durch die Grösse der Ziffer angedeutet wird, indem z. B. die Ziffer 3 sowohl zur Bezeichnung eines Tones dient, welcher nur auf der dritten Stufe vom Basstone steht, als auch zu Bezeichnung eines um zehn Stufen höheren — gleich dieser Umstand ist schon die Quelle nicht unerheblicher Unbestimmtheit: indem man z. B. die zwei ersten Bezifferungen bei 10*o* ebensowohl so verstehen

kann, wie bei *i*, wo die Oberstimme von $\bar{g}$ zu $\bar{f}$ schreitet, als auch so wie bei *q*, wo sie von $\bar{g}$ zu $\bar{f}$ aufspringt.

b.) Noch bedeutendere Zweideutigkeiten entspringen aus dem in § 570 erwähnten Umstande: denn dadurch bleibt, bei mehren übereinander stehenden Ziffern, ganz unbestimmt,

α.] ob der durch die Eine derselben vorgestellte Ton in einer höheren Stimme vorkommen solle, als der durch die andere Ziffer vorgestellte, oder in einer tieferen; und Fig. 3 *i* kann ebensowohl so verstanden werden wie bei *k*, als so wie bei *l*, oder *m*, oder *n*.

β.] Es bleibt ferner unbestimmt, ob diese oder jene Stimme von diesem oder jenem Intervalle des einen Zusammenklanges, zu diesem, oder ob sie zu jenem des folgenden schreiten soll; und Fig. 30 *i* kann daher entweder so ausgeführt werden, dass beim ersten Harmonieschritte die Oberstimme von $\bar{\bar{e}}$ zu $\bar{\bar{a}}$ aufspringt, die Mittelstimme aber von $\bar{g}$ zu $\bar{f}$ herabschreitet, wie bei *k*, oder aber so, dass Erstere von $\bar{\bar{e}}$ zu $\bar{f}$ schreitet, Letztere aber von $\bar{g}$ zu $\bar{a}$ wie bei *l*. — Eben so kann man, den Generalbassziffern nach, Fig. 15 *i* ebensowohl so ausführen, wie bei *m*, als auch wie bei *n*.

γ.] Noch mehr! es bleibt dem Ausführer sogar überlassen, die durch die Signaturen angedeuteten Intervalle entweder durch mehre, oder durch wenigere Oberstimmen ausführen zu lassen, z. B. Fig. 10 *o*; entweder vierstimmig, wie bei *i*; oder fünfstimmig, wie bei *u*, oder dreistimmig, wie bei *v* oder *w*, u. s. w., — und also bald häufige Verdoppelungen anzubringen, wie bei *u*, bald Auslassungen, wie bei *w*.

δ.] Ja, in vielen Fällen bleibt es ihm auch anheimgestellt, die Stimme, je nach Belieben oder Erfodernis, entweder ruhen, oder fortschreiten zu lassen, und z. B. Fig. 30 *m* entweder so auszuführen, wie bei *n*, oder auch so, wie bei *o*.

ε.] Wenn man das von *α* bis *δ* Bemerkte zusammennimmt, so sieht man wohl, d a s s d i e G e n e r a l b a s s s c h r i f t d i e g a n z e S t i m m e n f ü h r u n g u n b e s t i m m t l ä s s t. (Die geringfügige Ausnahme, wovon wir oben S. 116 *c*, gesprochen, ist nicht in Betracht zu ziehen.) Die ganze Sorge für die Anordnung, Vertheilung und Führung der Stimmen bleibt also demjenigen überlassen, welcher eine solche Generalbassstimme auszuführen hat. — Die Signaturenschrift ist daher nur für denjenigen gemacht, welchem die Gesetze der Stimmenführung bekannt sind, und man muss z. B. das Verbot der Quinten- und Octavenparallelen, und das Abwärtsstreben der Hauptseptime, kennen, um zu wis-

sen, dass man den Satz 10*o* nicht so ausführen darf, wie bei *x*, — und eben so muss man aus der Lehre von Fortschreitung harmonischer Töne wissen, dass man Fig. 15*i*, nicht so ausführen soll, wie bei *n*.

§ 571.

4.) Wieder eine weitere Ersparung hat man dadurch eingeführt, dass man übereinkam, manche Ziffern in manchen Fällen als sich von selbst verstehend anzusehen, ohne dass es nöthig sei, sie hinzuschreiben. Nämlich:

a.) Wenn über einer Bassnote gar keine Ziffer steht, so soll dies eben so viel bedeuten, als wären die Ziffern $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$ darüber gesetzt; und Fig. 3*o* heisst also in der Generalbasssprache ganz eben so viel, wie *i*.

So wie bei einer ganz unbezifferten Bassnote sich 3 und 5 von selber verstehen, so versteht sich bei einer solchen über welcher zum Ueberfluss etwa eine 3 gesetzt ist, die 5 von selbst, — und umgekehrt, bei der 5 die 3; — so dass also auch Fig. 3*p* und *q* nichts anderes bedeuten, als *i* oder *o*, — Fig. 6*l* so viel wie *k*.

b.) Bei einer blos mit 7 signirten Note werden ebenfalls 3 und 5 als sich von selbst verstehend angesehen, und Fig. 2*l* bedeutet daher eben so viel wie *i*; d. h. der aus Basston, Terz, Quinte, und Septime bestehende Zusammenklang wird nicht mit all diesen Ziffern signirt, sondern nur mit der Ziffer 7, und ebendaher auch, in der Sprache der Generalbassisten, nicht Terzquintseptakkord, sondern nur Septakkord genannt.

Eben so versteht sich bei der Bezeichnung $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{5}$ die 3 von selbst, so wie die 5 bei $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{3}$; so dass also auch Fig. 2*m* und *n* nichts anderes bedeuten, als *i* oder *l*.

c.) Auch bei einer allein mit der Ziffer 9 signirten Bassnote verstehen sich 3 und 5 von selber, und eben so auch bei der Bezifferung $\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{7}$.

Eben so wird bei $\begin{smallmatrix}9\\5\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}9\\7\\5\end{smallmatrix}$ die 3 als sich von selbst verstehend angesehen, und so auch die 5 bei der Bezifferung $\begin{smallmatrix}9\\3\end{smallmatrix}$, oder $\begin{smallmatrix}9\\7\\3\end{smallmatrix}$.

d.) Bei einer blos mit 6 bezifferten Bassnote wird 3 stillschweigend mitverstanden, so dass die Bezifferung 6 eben so viel bedeutet als $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$, und der aus Basston, Terz, und Sexte bestehende Zusammenklang nicht Terzsextakkord, sondern nur S e x t a k k o r d genannt wird. (Vergl. 1. Bd. S. 206 § 65.)

e.) Bei $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ wird ebenfalls 3 mitverstanden: (Quintsextakkord).

f.) Bei $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ versteht sich stillschweigend auch 6: (Terzquartakkord).

g.) Bei 2 verstehen sich 4 und 6: (Sekundenakkord).

Uebrigens bilde man sich auch hier wieder nicht ein, jeder Zusammenklang welcher z. B. durch die Generalbassziffer 6 oder $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$ vorgestellt wird und deshalb in der Generalbasssprache freilich allemal ein Sextakkord heisst, sei darum auch allemal ein Sextakkord in dem Sinne des erwähnten § 65, nämlich eine Dreiklangharmonie in erster Verwechslung. Das Gegentheil ersieht man sehr leicht aus Fig. 31, wo der mit $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$ signirte sogenannte Sextakkord keineswegs die weiche *a*-Dreiklangharmonie in erster Verwechslung ist.

Dem von *a.*) bis *g.*) Gesagten zufolge kann nun der Satz Fig. 10 in Generalbassmanier kurz so chiffrirt werden, wie bei *p*.

h.) Wenn eine und dieselbe Bassnote zwei-, oder mehrmal nacheinander ertönt, und zu derselben auch in den Oberstimmen jedesmal dieselben Intervalle erklingen sollen, so braucht man die Signatur nur das Erstemal über die Note zu setzen, welche dann auch für die darauf folgen-

de Wiederholung derselben Bassnote, und so lange gilt, bis wieder andere Signaturen auftreten. Darum heisst also Fig. 32 bei *k* Ebendasselbe, wie bei *i*, indem über der zweiten Bassnote die Ziffern $\substack{6\\4}$ sich als noch fortwährend von selbst verstehen, und eben so über der vierten Bassnote die Ziffer 7.

i.) Es wird jedoch nicht selten nöthig, Ziffern, welche sich sonst von selber verstehen würden, dennoch wirklich zu schreiben.

α.] Dies ist fürs Erste alsdann der Fall, wenn das einer solchen Ziffer entsprechende Intervall anders genommen werden soll, als es in der Vorzeichnung liegt, wo es dann nöthig wird, die sich sonst von selbst verstehende Ziffer dennoch ausdrücklich hinzuschreiben, nur um das erfoderliche Versetzungszeichen davor setzen zu können. Z. B. wenn man in einem Tonstücke, worin nichts vorgezeichnet ist, den Zusammenklang [H, dis, fis] generalbassmässig zeichnen will, muss man über die Bassnote die, sonst von selbst zu verstehenden Ziffern $\substack{5\\3}$, blos darum hinschreiben, um Erhöhungszeichen davor anbringen zu können, und daher so schreiben, wie bei Fig. 4 *k*. — Aehnliches findet man in Fig. 5*k*, 6*k*, *l*.

Doch auch hierin hat man noch ein Ersparnis einzuführen gewusst. Man hat nämlich angenommen, dass auch selbst in dem vorerwähnten Falle die Ziffer 3, die Terz des Basstones, nicht geschrieben zu werden brauche, sondern statt dessen nur das Versetzungszeichen allein, so dass man z. B. statt ♭3, ♯3, oder ♮3, nur das Zeichen ♭, ♯ oder ♮ allein über die Bassnote setzt. Auf diese Art kann z. B. in einem Stücke, worin nichts vorgezeichnet ist, der Zusammenklang [H dis fis], statt so wie bei 4 *k*, etwas kürzer so geschrieben werden, wie bei *l*, — und der Akkord [c es as], statt wie bei 5*k*, kürzer so, wie bei *l*.

β.] Ein zweiter Fall, wo es, wenn auch nicht nöthig, doch der Bestimmtheit zu liebe rath-

sam ist, solche sonst von selbst zu verstehende Ziffern dennoch hinzuschreiben, tritt alsdann ein, wenn die Regeln von dem Vonselbstverstehen mancher Ziffern gleichsam miteinander in Kollision kommen.

Soll z. B. der Satz Fig. 15 *k* generalbassmässig chiffrirt werden, so kann dies auf keine andere Art geschehen, als, indem man die Ziffern $^{5}_{3}$, welche sich zwar in anderen Fällen von selbst verstehen würden, hier wirklich hinschreibt; weil auf keine andere Art angezeigt werden kann, dass auf derselben Bassnote c, nach dem Quartsextakkorde [c f a] der Dreiklang [c e g] folgen soll. — Aus gleichem Grunde muss auch in Fig. 30 über der dritten Bassnote $\bar{c}$ die Zifferung $^{5}_{3}$ stehen. — Aus ähnlichem Grunde kann auch Fig. 16 *k* nicht gut anders in Ziffern ausgedrückt werden, als so, wie bei *i*. Zwar könnte es auch etwa so geschehen wie bei *n*, wo die Zifferung $^{6}_{4}$ seitwärts, nicht grade über, sondern erst neben und nach der Bassnote steht, zum Zeichen, dass die Töne $^{6}_{4}$ erst später angeschlagen werden sollen: allein unzweideutiger und sicherer ziffert man doch allemal so wie bei *i*.

§ 572.

5.) Ferner liegt eine Zeichenersparung auch noch in Folgendem.

Es trifft sich häufig, dass, bei zwei aufeinanderfolgenden, wenn gleich verschiedenen Zusammenklängen, doch e i n -, o d e r m e h r e r e T ö n e s o w o h l i m e r s t e n a l s i m z w e i t e n Z u - s a m m e n k l a n g e l i e g e n, wie z. B. in Fig. 33 *i*, wo der Ton $\bar{c}$ im ersten, im 2ten, und im 3ten Zusammenklange vorkommt, — der Ton d im 2ten, 3ten, und 4ten. — In solchen Fällen bedient man sich, um einen solchen, den beiden Zusammenklängen gemeinschaftlichen Ton beim zweiten Zusammenklange zu bezeichnen, nicht, wie bei *k*, jedesmal einer Ziffer, sondern wenn der Ton beim vorigen Zusammenklange durch eine Signatur vorgestellt worden war, so setzt man beim fol-

genden, statt einer neuen Ziffer, auch wohl e i- n e n w a g e r e c h t e n oder H o r i z o n t a l s t r i c h (—) grade der Signatur, welche im ersten Zusammenklange diesen Ton vorgestellt hatte, gegenüber; und daher kann man den Satz 33 *i*, statt so wie bei *k*, auch blos so wie bei *l* chiffriren, — Fig. 34*i* kurzweg wie bei *k*, — auch Fig. 28*i* so wie bei *l*, — und Fig. 31, so wie *l*.

§ 573.

6.) Man findet endlich nicht selten, dass solche Stellen der Bassstimme, aus welchen die dazu gehörigen Zusammenklänge sich leicht von selbst errathen lassen, g a r n i c h t beziffert werden, z. B. Fig. 34 nur so wie bei *l*; — und auf ähnliche Art schreibt man auch, statt 35 *i*, kürzer so, wie bei *k*, indem man auch hier annimmt, der Leser könne es leicht von selbst verstehen, dass die 𝔈-Dreiklangharmonie während der ersten vier Achtelnoten fortwähre, und die $\mathfrak{G}^7$-Harmonie während der vier folgenden, u. s. w.

§ 574.

Ich habe nun die Generalbassschrift so beschrieben, wie sie am allgemeinsten gebräuchlich ist. Manche Musiker weichen aber in manchen Stücken von dieser Schreibart ab, so, dass nicht selten ein und dasselbe Zeichen bei verschiedenen Schriftstellern verschiedene Dinge bedeutet, und eine und dieselbe Sache bei verschiedenen Schreibern durch verschiedene Zeichen angezeigt wird; durch welches alles die Ziffernschrift, wenn nicht vervollkommnet, doch verwirrter geworden ist.

Um aber die Zifferbässe dieser Schriftsteller doch auch lesen zu können, wollen wir diese *variantes lectiones* nun ebenfalls kennen lernen.

Verschiedene Musiker setzen die chromatischen Zeichen, ♯, ♭, ♮, ✕, 𝄫, statt v o r die

Ziffer, nach derselben, und schreiben demnach *4m*, statt *l*, — *5m*, statt *l*, — *6m*, statt *l*.

Andere finden es kürzer, die chromatischen Erhöhungen, statt durch ♯ oder ×, vielmehr dadurch anzudeuten, dass sie die Ziffern ein-, oder zweimal durchstreichen; und somit würde denn Fig. *4n* ebendas bedeuten wie *l*.

Wieder Andere hingegen geben dem durch eine Ziffer gezogenen Striche die Bedeutung eines Erniederungszeichens, z. B. Fig. *5n* statt *l*.

Noch Andere sind auf die wunderliche Idee gerathen, jede Ziffer 5, welche gegen den Basston eine kleine oder sogenannte verminderte Quinte bildet, mit einem ♭ zu versehen, und schreiben daher Fig. *6n* so wie bei *o*.

Dahingegen haben wieder Andere für gut gefunden, zur Bezeichnung einer solchen kleinen Quinte den Bogen ⌒ zu gebrauchen z. B. Fig. *7i*.

Eben diesen Bogen gebrauchen aber Andere wieder, um ganz andere Dinge anzuzeigen, und zwar, entweder, dass irgend ein Intervall des Akkordes, worüber der Bogen steht, ausgelassen werden solle, z. B. Fig. *7k*, — oder dass das Intervall, worüber er steht, ein durchgehender Ton, oder ein Vorhalt sei, Fig. *7l*, *m*, — oder dass die also bezeichnete Stelle nur dreistimmig ausgeführt werden solle, wie bei *n*.

Ferner findet man, statt des Diagonalstriches ⁄, zuweilen das Zeichen o, oder ᴗ, oder auch ᴡ gebraucht, so dass also, statt Fig. 36*i*, so geschrieben wird, wie bei *k*, *l* oder *m*.

Manche gebrauchen auch, statt der Punkte, waagerechte Striche (–), und schreiben daher, statt Fig. 21*i*, lieber so, wie bei *k*.

Anmerkung.

Nachdem wir die Generalbassschrift vollständig kennen, ziehen wir nunmehr leicht folgende Resultate.

Betrachten wir sie zuvorderst als Tonschrift, als Mittel, einem Spieler vorzuschreiben, was er spielen solle.

Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet ist die Generalbassschrift, da sie nicht nur sehr Vieles unbestimmt lässt (S. 117 flg.), sondern auch Manches überhaupt gar nicht zu bezeichnen vermag (Seite 112), an sich selbst offenbar eine mangelhafte Zeichensprache, ein überall nur unvollkommenes, in manchen Fällen sogar ganz untaugliches Mittel, die zur Basstimme ertönen sollenden Oberstimmen anzudeuten.

Ueberdies ist es jedenfalls allemal weit schwerer, einen Generalbass mehrstimmig auf einem Instrumente zu spielen, als wenn die Oberstimmen in Noten über dem Bass ausgeschrieben wären; und die Generalbassschrift ist also auch zum wirklichen Vortrage weit weniger bequem und brauchbar, weniger zweckmässig und zuverlässig, als die gewöhnliche Notenschrift, mittels welcher man dem Spieler Alles so hinschreiben kann, wie er es spielen soll, ohne dass er, wie beim Abspielen eines Zifferbasses, nöthig hätte, eine Menge Dinge theils zu errathen, theils aus sich selber den Gesetzen des reinen Satzes gemäss erst einzurichten, sondern sich darauf beschränken kann, blos Das zu spielen, was, und so wie es dasteht. — Ueberdies sind auch Ziffern und an sich schon minder anschauliche Zeichen, als Noten. — Und wenn vollends in einem Satze viele Signaturen gehäuft vorkommen, so ist die Schreibung nicht selten gar hieroglyphisch und, wenigstens für den ersten Anblick, wirklich verworfen und unleserlich zu nennen. Z. B. Fig. 37 bis 39, u. dgl.

Eben daher kommt es denn auch, dass die Tonsetzer in solchen Fällen sich häufig damit zu helfen pflegen, dass sie an Stellen dieser Art kurzweg „*tasto solo*“ beischreiben: namentlich sehr gewöhnlich bei Orgelpunkten und anderen ähnlichen Stellen, wo meistentheils grade das kräftigste Mitеingreifen des Generalbassspielers erst recht an seinem Platze sein würde. Ein handgreiflicherer Beweis, ein sprechenderes Anerkenntnis der Unzulänglichkeit der Generalbassschrift lässt sich ja wohl nicht verlangen!

Vorzüglich zweckwidrig ist aber der Gebrauch, den man nicht selten von der Generalbassschrift macht, indem man, zu einem vollständig besetzten Musikstücke, zugleich auch eine Generalbassstimme abspielen lässt, so dass, neben dem, vom Tonsetzer gegebenen, dem Generalbassspieler aber nicht vorliegenden Stimmengewebe, dieser auch eines von seiner Erfindung dazu abspielt, welches, je nachdem es der Himmel fügen mag, zweckmässig oder nicht, zu den vom Tonsetzer gesetzten Stimmen passt — oder auch nicht. Die Zweckwidrigkeit und Verkehrtheit dieses, freilich

als Zunftgebrauch, einer gar hohen Veneration geniessenden Misbrauches, habe ich mit einiger Ausführlichkeit beleuchtet in m. Abhandlung „Ueber das sogenannte Generalbassspielen" u. s. w. Leipzg. Mus. Ztg. 1813 S. 105, welche ich am Ende dieser Abtheilung als Anhang wieder abdrucken lasse.

Ferner ergiebt sich aus dem Umstande, dass die Generalbassschrift im Wesentlichen nichts Anderes, als eine Abbreviaturschrift ist, deren Zeichen überall nichts anderes vorstellen, als eben Noten, nur unvollkommener, dass sie aber über den inneren harmonischen Sinn und Zusammenhang der vorgestellten Töne eben so wenig Aufschluss geben, als wenn die Töne in gewöhnlichen Noten gesetzt wären, deren Surrogat sie sind, (Seite 109, unten), — ergibt sich, sag ich, wie unverständig es ist, auf diese Generalbassziffern, deren Gebrauch vollständige Kenntniss und Fertigkeit im reinen Satze voraussetzt, die Lehre vom reinen Satze gründen zu wollen; — grade als wollt z. B. ein Schulmann die lateinische Sprachlehre auf die Lehre von den Abbreviaturen der lateinischen Wörter und Phrasen bauen.

Es wird dieses um so auffallender, wenn man erwägt, wie und auf welchem Wege man jenen Zweck zu erreichen meint: indem man nämlich die Lehre vom reinen Satze in einer Anweisung bestehen lässt, wie man dieses oder jenes Intervall, — z. B. den siebenten Ton vom Basston an, — oder wie man im Terzquartakkorde die Terz, die Quarte, und die Sexte, — im Quintsextakkorde die Terz, die Quinte, und die Sexte, u. s. w. zu behandeln habe: — grade als ob einer, der eine Theorie der Rechenkunst zu schreiben hätte, diese darin wollte bestehen lassen, dass er seinen Schülern erst vortrüge, was mit denjenigen Zahlen zu beobachten sei, worin die Ziffer 1 vorkommt, u. s. w. —!

Fast noch unverständiger ist es, dass man sogenannte Generalbassschulen geschrieben hat, die da nur lehren sollen, einen Zifferbass kunstgemäs abzuspielen, ohne grade der Theorie des reinen Satzes mächtig zu sein: — ein Kunststückchen, welches mir grade so vorkommt, als wenn man einen Schüler nur abrichten wollte, ein in lauter Abbreviaturen geschriebenes Buch zu lesen, ohne die Sprache zu verstehen, in welcher es geschrieben ist.

Nach diesen Bemerkungen wird es nun wohl deutlich sein, warum und in welchem Sinne ich solche Anleitungen schon einigemal leidige Generalbassschulen genannt. Ein solch an sich selber missverstandenes Unternehmen kann und wird, und hätt es Apoll selber geschrieben, nie etwas Anderes sein und werden können, als ein ärmlich zusammengestoppeltes, ohne wirklichen inneren Zusammenhang willkührlich zusammengekleistertes Aggregat von Hausmittelchen, Rezepten und Vorschriften, wie, in diesem oder je-

nem Falle, ein Ton behandelt werden müsse, welcher eben vom Basston an gezählt der 2te, 3te, 4te ist, — wie in diesem oder jenem Secundquartsextakkord u. s. w., die Terz, die Quarte, die None, die Sekunde, u. s. w., oder der Basston selber, - sich auflösen solle u. s. w., — Vorschriften welche dann aber auch freilich wieder bald zutreffen, bald aber auch wieder nicht, wie wir im Verlauf unserer Forschungen schon oft und übergenug gesehen.

Wirklichen Werth hat hingegen die Generalbassschrift zu manchem anderen Gebrauche.

Fürs Erste um einen musikalischen Satz in der Geschwindigkeit flüchtig zu skizziren, welches oft durch Ziffern kürzer geschehen kann, als durch gewöhnliche Noten. — Ja, zu solchem Zwecke kann man zuweilen eine Reihe von Zusammenklängen sogar ganz ohne Notenlinien und Notenpapier aufzeichnen, indem man, statt der Bassnoten, blos Buchstaben setzt. So können z. B., mittels solcher Geschwindschrift, die Zusammenklänge von Fig. 40, 41 und 42 folgendermasen skizzirt werden:

Fig. 40 *i.*)	#	#6 5	#
	E |	F |	E |

40 *k.*)	#	6 4	#6 5	6 4	7 #
	E |	E	F |	E	|

Fig. 41.)									
							♭7	—	
				♭7	—	6	♭5	—	
	♭	♭7	♭	♭5	—	♭4	—	3	♭5
	c	H	c	A |	As	As	As	As |	Des

Fig. 42.)								
	6 4	7 5	8 6	9 7	8 6	7 5	6 4	=	5 3
	c		|				|		

Eine andere Art von Nutzen, um dessentwillen wir hauptsächlich der Generalbassschrift in unserer Theorie Erwähnung gethan, besteht darin, dass sie sehr geeignet ist, zum Zweck unserer kontrapunktischen Uebungen, in dem, auf Seite 105 angedeuteten Sinne gebraucht zu werden, wie im nachstehenden Abschnitte geschieht.

2.) Anwendung der Generalbassschrift auf unsere kontrapunktischen Uebungen. — Zu einer, oder mehren gegebenen Stimmen, eine, oder mehre andere zu setzen, wenn die gegebene generalbassmässig signirt ist.

§ 575.

Die Brauchbarkeit der vorstehend beschriebenen Zifferschrift, zum Behuf unserer Uebungen, be

ruht auf dem Umstande, dass ihre Chiffern überall nur andeuten, welche Töne in den übrigen Stimmen vorkommen; also überall nur Noten, nicht aber zunächst die dabei statt findenden Grundharmonieen; und dass dabei die ganze Anordnung und Führung der übrigen Stimmen der Selbstthätigkeit des Lesers überlassen bleibt.

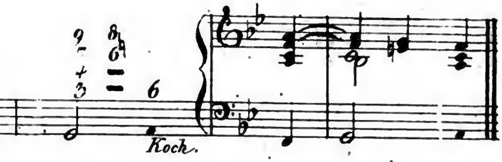
Wir nehmen deshalb ein mit Generalbasssignaturen versehenes Exempel vor, etwa Fig. 43, werfen daraus eine der oberen Stimmen weg, um sie dann nach Anleitung der Signaturen wieder zu ergänzen. — Bald werfen wir mehre, endlich auch alle Oberstimmen weg, so dass uns nur die bezifferte Bassstimme ganz allein übrig bleibt, aus welcher wir dann bald einen, zwei-, bald drei-, vier-, oder mehrstimmigen Satz bilden.

Mehre Beispiele zu ähnlichen Uebungen anzuführen, umgehe ich, indem jede Generalbassstimme, welche Jeder sich leicht verschaffen kann, als Aufgabe dieser Art benutzt werden kann. Vorzüglich empfehlenswerth sind aber zu diesem Gebrauche solche Partituren guter Tonsetzer, deren Bassstimme generalbassmässig signirt ist, weil man, nachdem man einen solchen Zifferbass in Stimmen ausgeführt hat, diese Ausführung hernach mit der Stimmenführung in der Partitur vergleichen kann, welche letztere dann gewissermasen als belehrende Correction des Uebungsexempels dient. — Zu ähnlichem Gebrauche können die in Türks Anleitung zum Generalbassspielen gegebenen Uebungsbeispiele dienen, so wie die in Kirnbergers Grundsätzen des Generalbasses, und andere ähnliche.

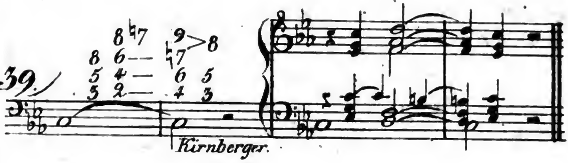
Bald wird man es auch dahin bringen, eine signirte Bassstimme vor sich aufs Clavier zu legen, und vom Blatte weg, zwei-, drei- oder mehrstimmig zu spielen, oder, wie man es nennt: Generalbass zu spielen.

Am Ende kann man es auch wohl versuchen, die bezifferte Stimme, allenfalls um eine oder zwei Oktaven höher versetzt, zur Mittel-,

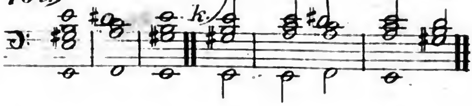
38.)



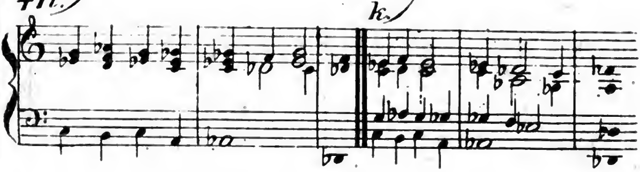
39.)



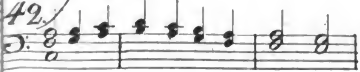
40 i.)



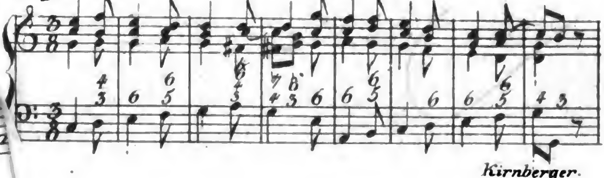
41 i.)

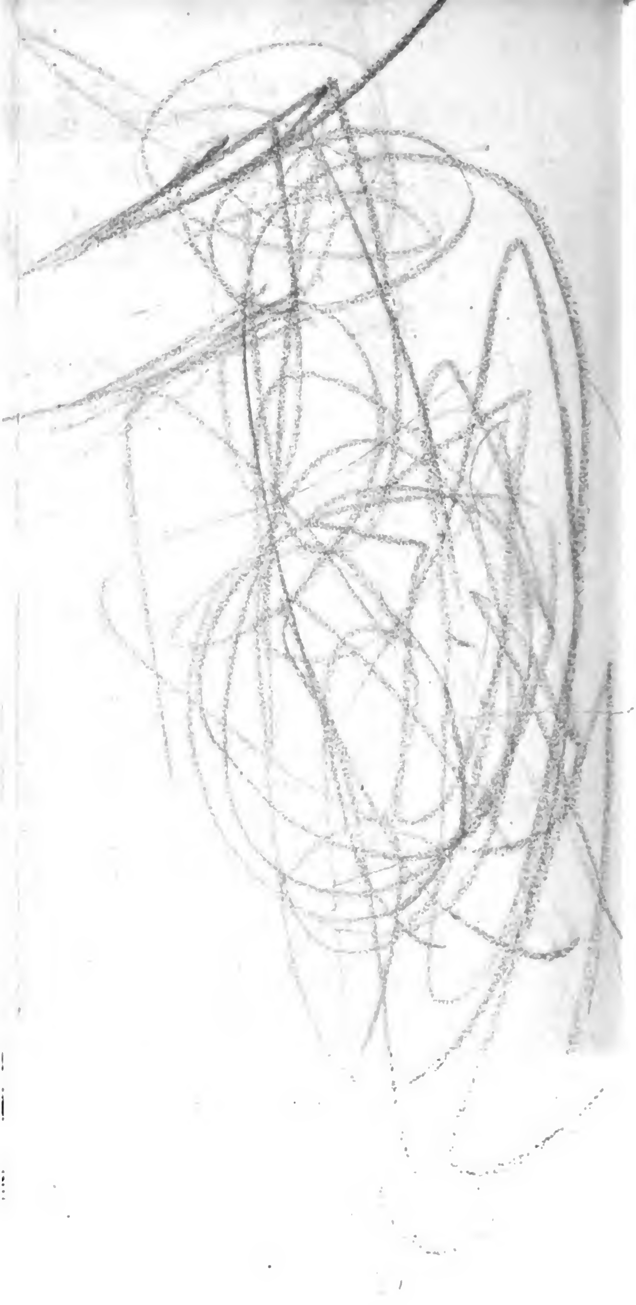


42.)



43.)





oder Oberstimme zu machen, so dass die durch die Signaturen angezeigten Töne den übrigen, bald höheren, bald tieferen Stimmen in den Mund gelegt werden. So kann man z. B. die bezifferte Stimme Fig. 44 als Oberstimme in einen vierstimmigen Satz wie Fig. 46 verflechten, welcher die Zusammenklänge enthält, welche durch jene Bezifferung angedeutet werden. — Eben so kann man Fig. 45 als Mittelstimme behandeln, wie bei Fig. 46, u. dgl.

D.) *Eine, oder mehre Stimmen, zu einer, oder mehren gegebenen, zu setzen, wenn die zu wählenden Harmonieen gar nicht eigens angedeutet sind.*

§ 576.

Endlich wollen wir die kontrapunktischen Uebungen, bei welchen uns bis jetzt überall die zusetzenden Zusammenklänge auf eine oder die andere Art angedeutet gewesen, nun auch ganz ohne irgend eine Andeutung dieser Art versuchen. Wir nehmen aus irgend einem mehrstimmigen Satze, bei welchem die Harmonieen nirgend besonders angezeichnet sind, z. B. aus Fig. 49 oder 50, eine oder mehre Stimmen heraus, um sie dann, ohne solche Hilfe, wieder zu ergänzen. Ebendies können wir an mehren andern Beispielen üben.

Auf diese Art bringen wir es dahin, zu einer einzigen, mit keiner besonderen Andeutung der zu wählenden Harmonieen versehenen Stimme, eine, oder mehre andere zu setzen: — und diese Art von Uebung ist nun die, mit welcher (wie wir oben S. 102 § 559 bemerkten), unsere Tonsatzlehrer ihre kontrapunktischen Uebungen, so wie überhaupt ihre Uebungen im reinen Satze, anfangen, und enden, bei welcher aber wir eben so wenig stehen bleiben wollen, als wir gleich damit anfangen mogten.

Es versteht sich von selber, dass bei Uebungen dieser Art der Uebende die, zur gegebenen Stimme, zum *cantus firmus*, passenden Harmonieen und Harmonieenfolgen selber wählen und aufsuchen muss.

Dabei wird man natürlicherweise anfangs solche Harmonieen wählen, auf welche der *cantus firmus* zunächst hindeutet. — Nachgerade kann man aber auch das Gegentheil thun, und z. B. den *cantus firmus* Fig. 48 *i* bald so kontrapunktiren wie bei *k*, bald aber auch so wie bei 46, oder bei 47.

Ja, man mag auch sogar versuchen, einen ganzen *cantus firmus* in einer ganz andern Tonart zu setzen, als auf welche er hindeutet. So habe ich z. B. auf Taf. 60 Seite 108 versucht, den sehr bestimmt auf *G*-dur deutenden Gesang Fig. *A*, ganz so wie er hier steht, in ein Tonstück aus *C*-dur zu verweben, Fig. *B*.

Ueberhaupt können als Uebungsexempel zum Kontrapunktiren eines *cantus firmus*, die Beispiele in Kochs Anleitung zur Composition 1. Band, dienen, so wie auch die in dessen Handbuch der Harmonie, und viele andere mehr.

II.) *Eine gegebene Harmonieenfolge in Stimmen auszusetzen.*

§ 577.

Wir hatten bisher überall entweder mehre, oder wenigstens Eine gegebene Stimme, zu welcher wir andere setzen. Versuchen wir es nun auch, eine allein gegebene Reihe von Harmonieen in Stimmen auszusetzen. Wir schreiben uns zu dem Ende z. B. die unter Fig. 28 S. 128 stehende Harmoniebezeichnung allein ab, fügen etwa, um anzuzeigen, wie lange jede derselben

dauern soll, Notengestalten bei, etwa folgendermasen:

C: I IV V I V^7 I V I V^7 I G: IV^7

und versuchen dann, nach solcher gegebenen Harmonie, einen musikalischen Satz von 2, 3, 4, oder mehr Stimmen, bald allein aus harmonischen Tönen, bald auch mitunter aus harmoniefremden bestehend, zu bilden. — Nachstehend noch einige weitere Aufgaben dieser Gattung:

c: I V^7 I *B*: V^7 *Des*: V^7 I V^7 | I (Vergl. Fig. 41)

oder:

C: I V^7 I II^7 V *G*: V^7 I *C*: I IV V^7

I V^7 V II^7 V (Vergl. Fig. 43)

III) *Einen musikalischen Satz, ohne irgend etwas Gegebenes, ganz zu erfinden.*

§ 578.

Die Vorübungen zu dieser Aufgabe sind durch das Bisherige ziemlich erschöpft, und wir werden uns nunmehr mit ziemlicher Sicherheit daran wagen können, irgend einen musikalischen Satz ganz aus uns selber zu erfinden, — zu komponiren.

Wollen wir auch hierin noch einige Stufenfolge beobachten, so kann dies ungefähr auf folgende Art geschehen. Wir erfinden zuerst blos Eine Stimme oder Melodie, und setzen dann zu dieser selbsterfundenen Stimme mehrere andere, in der Art, wie im § 576 bemerkt. Auf diese Art erhal-

ten wir einen musikalischen Satz, an welchem alles von unserer eigenen Erfindung ist.

Ein andermal erfinden wir blos eine Reihe von Harmoniefolgen, und führen diese selbsterfundene Harmonieenreihe nach Anleitung des § 577 in Stimmen aus. Wir haben dann ebenfalls den ganzen Satz nach und nach selbst erfunden.

Auf diesem Wege werden wir bald von selbst dahin kommen, die so eben noch gesondert behandelten Verrichtungen zu gleicher Zeit zu leisten, und somit einen grammatikalisch richtigen, einen reinen musikalischen Satz, in Einem Zuge zu erfinden, und entweder aufs Papier niederzuschreiben, oder auf dem Insrumente zu spielen.

Diese Aufgabe war der bisherige Zweck dieser Theorie. Was darüber ist, die Lehre vom künstlicheren Satze, vom sogenannten doppelten Kontrapunkte, von Nachahmungen, Canon, Fuge, gleichsam *Syntaxis ornata*, ist der Lehre vom blos reinen Satze, der Grammatik der Tonsetzkunst fremd.

Ueber das sogenannte Generalbassspielen bei Aufführung von Kirchenmusiken, und uber würdigere Anwendung der Orgel. *)

Es ist ein altchristlöbliches Herkommen unter den Kirchenkomponisten, die Instrumental-Bassstimme ihrer Partituren generalbassmässig zu beziffern.

Wohl hat diese Bezifferung ihren Nutzen, wäre es auch nur den, beim Durchspielen der Partitur, die Uebersicht, das augenblickliche Auffassen der, oft in sehr verschiedenartige Stimmen zerstreuten Harmonie zu erleichtern, und zu verhindern, dass der Aufmerksamkeit des Partiturspielers, — des Dirigenten bei der Probe — oder sonst des Lesers, nicht etwa ein unerwarteter Leitton, oder sonst ein entscheidendes Intervall, unbemerkt entschlüpfe, welches vielleicht in einem unwichtig scheinenden Blasinstrumente, in einem ungewöhnlichen Schlüssel, oder sonst wo versteckt sein möchte, wo man es nicht gleich gesucht hätte. — Diese Nützlichkeit solchen Gebrauches an sich ist so einleuchtend, dass man sich wohl wundern darf, dass er nicht eben so gut auch in der profanen Musik Aufnahme findet.

Eine ganz andere Frage bleibt aber: Ist es gut, bei der Aufführung des Stückes, diesen Zifferbass auf der Orgel, oder sonst, abspielen zu lassen?

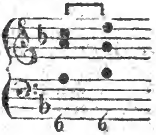
Man wird mich kurzweg einen Orgelfeind schelten, wenn ich behaupte, dass diese Art von Orgelbegleitung dem Effekte der Aufführung gradezu schadet: und doch kann ich redlich betheuern, dass es nicht leicht einen wärmern Verehrer dieses vielseitigen Tonwerkzeuges geben mag, als ich es bin. Allein eben, je höher ich den eigenthümlichen Werth der Orgel schätze, desto ärger verdriesst es mich, sie gewöhnlich zu einer Art von Dienst erniedrigt zu sehen, in welchem sie ohne Vergleich mehr schaden muss, als zu nützen vermag. Dies Letztere ist es eben, was ich durch Gegenwärtiges begreiflich machen möchte.

Ich will zu dem Ende nicht erst hier die Mangelhaftigkeit, die Unzuverlässigkeit, und die sonstigen Gebrechen der Tonschrift durch Ziffern überhaupt weitläufig aufzählen. — Sie sind augenfällig. — Aber eben darum darf man mit Recht schon im Allgemeinen fragen: Warum giebt man sich doch

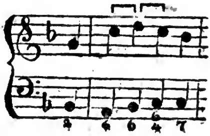
---

*) Vergl. Seite 126, oben. — Diese Abhandlung liess ich zuerst in der Leipziger allg. mus. Ztg. v. 1813 S. 105 u. ff. abdrucken. Nächst zehen Jahre später hat der Verfasser eines Aufsatzes in Nr. 42 derselben Ztg. v. 1822 diese meine Ansichten treulich, — jedoch als die seinigen — wiedergegeben.

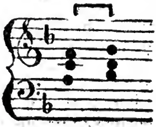
die Mühe, jedem anderen Instrumente aufs bestimmteste vorzuschreiben, was es thun soll, und fertigt nur grade die Orgel mit einer so mangelhaft bezeichneten Stimme ab, welche so Vieles unbestimmt, so Vieles der Willkür und Divinationsgabe des Spielers überlässt? — Ist denn, um nur Einiges anzuführen, z. B. die Lage und Höhe in welcher die Intervalle gegriffen werden sollen, etwas so Gleichgiltiges, dass man sich mit einer Bezeichnungsart behilft, welche nicht nur im Allgemeinen die Lage ganz unbestimmt, sondern den, nach einer bezifferten Orgelstimme begleitenden Organisten in den Fall kommen lässt, eine Stelle, wie:



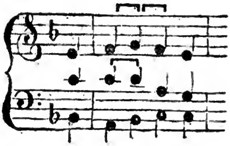
oder



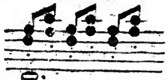
etwa folgendermasen zu begleiten:



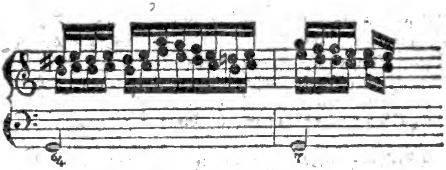
oder



und dadurch Quintparallelen zu erzeugen, welche wenigstens nicht besonders wohlklingen, und die er doch, unwissend in welcher Höhe die anderen Stimmen liegen, gar nicht voraus errathen und vermeiden konnte? — Ist es so gleichgiltig, ob die Begleitung getragen und gebunden, oder ob sie abgestossen, — ob sie liegend, oder hüpfend und beweglich



, — ob sie arpeggirend, — ob mit kleinen Pausen unterbrochen ist? Ist dies Alles so unwichtig, dass man den Organisten nach einer Stimme spielen lässt, woraus er durchaus hierüber nichts errathen kann? Ja, ist das Abspielen der, über die Bassnoten gesetzten Ziffern nicht sogar unbedingt nachtheilig und von widriger Wirkung, da, wo in den übrigen Stimmen viele durchgehende oder Zwischennoten vorkommen, z. B.



Oder will man alle durchgehende und Zwischennoten, so viel möglich, auch durch Ziffern andeuten: welch ein wimmelnder Ameisenhaufen von Ziffern, mit Versetzungs- und Wiederherstellungszeichen kraus durchspickt! — Welche Schwierigkeit für den Organisten, z. B. in einer Stelle, wie die obige, die Ziffern alle zu lesen, wenn man die Sechszehntelnoten im Generalbass andeuten wollte! — Und wenn er sie auch zu lesen und zu übersehen vermag, wird er in Stellen, wie etwa folgende:

auch immer grade den beweglichen Stimmenfluss und die Art von Gesangschweifung, die der Komponist den Sing- oder Instrumentalstimmen gegeben hat, errathen, und ihn nicht verdunkeln und verwischen durch eine steife, schwunglose, vielleicht schulgerecht harmonische, aber wenig melodische, oder wenigstens nicht der Art von Stimmenfluss, welche der Tonsetzer beabsichtete, entsprechende Begleitung, auf einem Klumpen beisammen sitzenbleibender Töne, ohne Fluss und Beweglichkeit?

Welchen Vortheil kann man, nach diesem allen, von der Mitwirkung eines Instrumentes erwarten, dessen Thätigkeit (nach der bisherigen Weise nämlich) durch so mangelhafte, unvollständige und unzuverlässige Vorschrift geleitet wird? Ist es nicht offenbar, dass, schon allein als Folge dieser Unvollkommenheit der Bezeichnungsart, auch selbst der geschickteste Spieler (von mittelmässigen oder schlechten gar nicht zu reden) durch seine Orgelbegleitung mehr verderben, als gut machen wird? Denn noch einmal: wie mag man von dem Organisten erwarten, er werde aus dem Stegreif, und blos nach den, nur das W a s, nie aber das W i e andeutenden Ziffern, die passendste Orgelbegleitung gleich im Augenblick erfinden und ausführen, wo doch der Komponist selbst, wenn er, die Partitur vor ihm liegend, eine Orgelstimme schreiben sollte, über Manches erst mit Muse nachdenken, man-

che geschriebene Note wieder ausstreichen, und anders und zweckmässiger wenden würde! Wer wird die Evidenz von diesem allen verkennen, wenn selbst ein Vogler es gesteht, es sei zu viel vom Organisten gefodert, dass er aus dem Stegreif leiste, wozu der Kapellmeister sich Zeit nehmen würde! (Choralsystem, S. 73 fgg.)

Die ganze Zifferschrift ist ja an sich nichts anderes, als eine Abbreviatur, entstanden im Mittelalter, in eben der Epoche, wo das Abbreviren auch in der Sprachschrift so häufig vorkam, und durchgehends so ganz gewöhnlich war, dass sie sogar auch in die Druckschrift herübergezogen wurde. Damal, wo sich unsere Musik noch in der Kindheit befand, als es blos darauf ankam, zu einer höchst einfachen und langsamen Choralmelodie, eine eben so einfache harmonische Begleitung auf der Orgel, und ohne Hinzutritt einer figurirten, vielstimmigen Vokal- und Instrumentalmusik, zu spielen, — da konnte eine solche abbrevirte Schreibart wohl genügen, da konnten ein paar Ziffern, als blose Denkzeichen, wohl ihren Zweck erfüllen, dem Organisten das Wenige, was bei einer solchen Begleitung zu bemerken ist, zu bezeichnen. So wie aber die Musik sich mehr auszubilden anfing, und complicirter wurde, da bildete sich zwar zugleich mit ihr auch die Bezifferungskunst mehr und mehr aus: aber Schritt halten konnte eine, an sich so mangelhafte Sache nicht mit der Kunst selber. Und jetzt, wo die complicirtere Beschaffenheit unserer Figuralmusik weit mehr Umsicht in Auswahl der Lagen, in der Wahl der Bewegung, im rhythmischen Anschlag und Vermeidung von Härten, Anstössen u. dgl. nöthig macht, wo man also dem Organisten ungleich Mehr zu sagen hat, als vor hundert oder mehrern Jahren — jetzt langt eine so unvollkommene Zeichensprache, langen blose Abbreviaturen nicht mehr, und so wenig hin, als ägyptische Hieroglyphen um eine philosophische Abhandlung zu schreiben. — Die Ziffern, so dienlich sie zur Erleichterung der Uebersicht der Harmonie sein mögen, oder die Abbreviaturen, um, gleichsam mnemonisch oder stenographisch, eine Harmonie zu skizziren: — zu gehöriger Bezeichnung von etwas so Verwickeltem, wie unsre heutigen Harmonieengewebe sind, taugt eine solche Hieroglyphen-, Augen-, Blumen-Sprache, taugt solch ein Schrift-Surrogat nicht mehr, und der Zifferspieler kann nicht anders, als grossentheils effektwidrig begleiten, gerade wie auch der beste Deklamator, wenn er eine unleserliche Handschrift vorlesen soll, worin kein einziges Wort ausgeschrieben, sondern alle abbrevirt sind, nicht anders, als schlecht und holpernd vortragen kann.

Aber auch abgesehen von der Unvollkommenheit dieses Noten-Surrogates, oder angenommen, jeder Orgelspieler wäre so geschickt, oder vielmehr solch ein Glücks- und Sonntagskind, Alles, was die Bezifferung unbestimmt lässt, im Augenblick zu errathen und zu beobachten; — selbst dann würden noch immer Nachtheile genug aus dem constanten Aborgeln der bezifferten Bassstimme entstehen.

Ich will hier nicht eben besonders viel Gewicht auf die Thatsache legen, welche doch Jeder, der dergleichen Musiken aufmerksam anzuhören pflegt, gewiss schon häufig genug mit Unwillen bemerkt hat: wie häufig nämlich dieser oder jener Organist, bald aus Unverstand, bald aus Arroganz, oder weil er sich überhaupt gar zu gerne verhört, oder auch um sich dadurch, so glaubt er wenigstens, wichtig zu machen, und es nicht aufkommen zu lassen, dass es hier entbehrlich sei, oder sonst um sich recht, wie man sagt, zu zeigen, — nicht nur die übrige Instrumentalpartie, (das ginge noch!) sondern selbst den Singchor, übertönt, wenigstens, in Gemeinschaft mit dem übrigen Instrumentalchore, sie so sehr deckt und drückt, dass die, in Kirchen ohnehin oft mager besetzte Vokalpartie, das Gemälde, von dem reichen, schweren, plumpgeschnitzten, goldglänzenden Rahmen gradezu verdeckt wird, statt dass es davon hervorgehoben werden sollte; — zumal in Kirchen, wo, wie häufig, eine allzuverwirrte Resonanz in den Wölbungen des Gebäudes, die Vokalpartie ohnehin schon unverständlich genug macht; so dass am Ende der Zuhörer nichts vernimmt, als einen Schwall unartikulirter Instrumentaltöne ohne Gesang und Text, ohne das belebende Wort, welches doch allein erst die Empfindung und den Sinn des Tonstücks erklären soll —; ich will, sage ich, solche Misbräuche nicht der Sache selbst zum Vorwurfe machen, wenn gleich die erstern freilich beinah unzertrennlich im Gefolge der letztern zu sein pflegen. Nein: schmücken wir vielmehr in Gedanken unser obiges Ideal und Sonntagskind auch noch mit der seltenen Tugend aller möglichen Diskretion aus: auch dann noch, und immer, wird sein Mitwirken nur verderben, was der Komponist und was Sänger und Spieler gut machen.

Die Orgel, dieses reiche Instrument, repräsentirt, und enthält auch wirklich, einen ganzen, mehr oder weniger vollstimmigen Chor von Blasinstrumenten. Die gehaltenen Töne des Generalbassspielers auf der Orgel thun eine Wirkung, welche den gehaltnen Tönen von mehren Blasinstrumenten höchst nahe verwandt ist. — Wer wollte nun aber ein ganzes Oratorium, eine ganze Messe hindurch, unausgesetzt Blasinstrumente mitgehen hören? Wie kann so ein rastloses Pfeifen und Summen anders, als das Gehör ermüden, und abstumpfen für den Effekt der Blasinstrumente selbst, wo diese an einer gewissen Stelle mit dem ihnen eigenthümlichen Schmelz eintreten sollen? — Wie sorgfältig spart oft der Componist alle Blasinstrumente eine lange Zeit, um hernach, durch deren erfreuliches Wiedereintreten, desto angenehmer zu überraschen! Wo bleibt aber dieser wohlthuende Contrast, wenn man schon die ganze Zeit über den Pfeifenchor unausgesetzt tüten gehört hat?

So erscheint also der Generalbassspieler mit seiner, meinetwegen grundgelehrt, mit Ziffern bespickten Stimme, überall nur als Effektverderber.

Ist es denn aber nicht sündhaft, das so effectreiche Instrument als harmonischen Ballast und verdunkelnde Hülle zum Nachtheil des Effektes anzuwenden, statt seinen Reichthum an Mitteln zu den imposantesten sowohl, als den sanftesten Effekten, auf würdigere Art zu benutzen?

Wäre es also nicht Zeit, auch hier einmal zu thun, was die Vernunft und Natur der Sache heischen? Man lasse doch endlich das leidige Generalbassspielen, und begnüge sich fein mit den vom Componisten ausgesetzten Stimmen, welche ja immer schon die vollständige Harmonie enthalten und keiner Nachhilfe bedürfen, (wie dies ja Aufführungen von Messen u. dergl. in Concertsälen unwidersprechlich beweisen.) — Auf diese Art wird durch die Orgel wenigstens nichts verdorben.

Will man aber etwas mehr thun, so setze man für die Stellen, wo man glaubt, der Beitritt der Orgel werde von guter Wirkung sein, eine Orgelstimme in Noten auf zwei Zeilen, oder, wo es auslangt, auf Eine aus, und benutze so das Instrument als, zwar nur zufällige, aber doch zweckmässige, den Effekt wenigstens nicht verderbende, und am rechten Ort ihn verstärkende Ripienstimme, mit sorgfältiger Bemerkung der Zahl und Qualität der zu ziehenden Orgel-Register, u. dgl.

Aber das prächtige Instrument, in dem so schön Zartes sich mit Starkem paart, wäre auch wohl noch mehr werth als dieses; wäre wohl werth, dass man ihm weit öfter, als zu geschehen pflegt, sein Recht als Solo-Instrument wiederfahren liesse, und es in Messen, Te Deum u. dgl. obligat concertirend gebrauchte, es bald in seiner vollen, erschütternden Pracht donnern und jubeln, bald durch die Zartheit, deren es zugleich fähig ist, wieder sanft zum Herzen sprechen liesse. *) Wohl oft würden eingemischte Orgelsätze in der Kirche von tieferer Wirkung sein, als eben dieselben von Oboen, Fagotten, Flöten u. dergl. vorgetragen, und so könnte der Com-

*) Ich habe seitdem, in meiner Messe No. 27, wo ich, die Orgel auf solche Weise benutzend, ihr bald Solosätze blos mit einem einzigen Register, ohne Pedal, bald auch welche für das volle Werk zutheilte, den Erfolg solcher Behandlungsweise nicht nur meine Erwartung noch weit übertreffend gefunden, sondern mich auch überzeugt, dass die sämmtlichen Blasinstrumente auch des vollständigst besetzten Orchesters kaum einen Schatten der prachtvoll imposanten Fülle und Macht eines von der gewaltigen Masse des vollen Orgelwerkes ausgesprochenen Jubelsatzes z. B. in einem „*Osanna*“, oder „*Pleni sunt coeli et terra*“, wiederzugeben vermögen.

ponist, durch eine obligate Orgelstimme, sämmtliche Blasinstrumente manchmal entweder ganz entbehren und sparen, oder letztere in zweckmässiger Abwechselung gegen den Pfeifenchor benutzen.

Ja, in mancher noch anderen Art könnte die Orgel wohlthätig werden, eben durch ihre Fähigkeit, einen Chor von Blasinstrumenten zu repräsentiren und zu ersetzen. Wie oft muss man es nämlich nicht aufgeben, diese oder jene Musik in der Kirche aufzuführen, blos weil sie zu stark instrumentirt ist, und so viele Blasinstrumente sich nur gar zu mühsam zusammenbringen lassen! Hier kann wieder die Orgel ins Mittel treten, und, auf angemessenen Registern, einen Theil der Blasinstrumentalpartie ausführen. Ja, manche Musik würde vielleicht gar nichts dabei verlieren, wenn man ihre sämmtlichen Blasinstrumente in eine Orgelstimme verwandelte.

Solche Anwendungen der Orgel — nächst ihrem ursprünglichen und eigenthümlichen Zwecke, der Begleitung des Choral-Gesanges, und der freien Phantasie — wären der Würde des Instrumentes wahrhaft entsprechend. — Es ist aber nun einmal ein wahres Unglück, dass, so in, wie ausser der Kirche, gar Manches fortwährend zu verkehrten Zwecken dienen muss; und so sitzt denn auch beinah überall, wo Musik in einer Kirche gegeben wird, so ein Generalbassspieler auf der Orgelbank, und greift mit Fingern und Füssen, und verdirbt den Effekt nach Vermögen; und das liebe Auditorium weiss es nicht anders, glaubt sogar, das müsse nun einmal so sein, der Organist müsse „die Harmonie ausfüllen" und „das Ganze im Geleise halten", und untersteht sich gar nicht, einen Zweifel laut werden zu lassen gegen das altlöbliche Herkommen, gegen

„das ewig Gestrige,
„was immer war, und immer wiederkehret,
„und morgen gilt, weil's heute hat gegolten."

Anhang.

Ueber antike Musik, insbesondere alte, griechische, oder Kirchentonarten,

§ 579.

Wir haben, in unserer ganzen vorstehenden Theorie, einen Gegenstand gänzlich unberührt gelassen, aus welchem in anderen Lehrbüchern des Tonsatzes gar grosses Wesen gemacht wird, ja mit welchem Manche sogar ihren Unterricht anzufangen und ihn darauf — zu begründen pflegen. Es ist dies die Lehre von den sogenannten griechischen, oder Kirchentonarten.

Ich vermag nicht, mich von der Richtigkeit dieser Verfahrensart zu überzeugen, halte vielmehr diesen Gegenstand für etwas der Theorie der Tonkunst ganz Fremdes: und dass ich ihn hier noch nachträglich berühre, geschieht blos erzählend, um meine Leser nicht in Unbekanntschaft mit einem Gegenstande zu lassen, auf dessen Kenntnis, in den Augen Mancher, so grosser Werth gelegt wird.

§ 580.

Wir haben bei unsern bisherigen Betrachtungen überall nur von zwei verschiedenen Tonarten gewusst: nämlich von harten, und weichen. — Eigentlich sind auch, wenigstens für unsre heutigen Ohren, nur diese zwei geniesbar. — Indessen versichern uns musikalische Alterthumsforscher, die Alten hätten, nicht wie wir blos zwei, sondern weit mehrere, und ganz andere Tonarten gehabt, und in solchen Tonarten seien z. B. die Figuren 61 bis 64 gesetzt.

Wenn es wahr ist, dass griechische Musik so geklungen, wie diese Probstücke, dass in Griechen-

land solche, wenigstens für unsere heutigen Ohren grösstentheils höchst befremdliche Tonstücke, als Produkte schöner Kunst der Töne gegolten, so muss, um das Wenigste zu sagen, der Tonsinn der Griechen ziemlich anders organisirt, und ihre Musik gleichsam etwas ganz Anderes gewesen sein, als die unsere.

In der That aber ist es erst noch eine sehr unausgemachte Frage, ob es auch recht wahr ist, dass die Musik der Vorzeit also geklungen.

Denn über wenige Gegenstände der Alterthumskunde herrscht so schwer durchdringliches Dunkel, und so grosse Verschiedenheit der Ansichten und Behauptungen der Gelehrten, als über die Lehre von der Musik und insbesondere den Tonarten der Griechen und Römer.

Die Ursache der Dunkelheit liegt in dem Umstande, dass der Geschichtforscher in diesem Fache sich, mehr als kaum in irgend einem anderen, gleichsam ganz ohne Spur, und von den Quellen verlassen findet. Indess plastische Werke der Alten noch jetzt leibhaftig vor unsern Augen stehen, klingt von ihren Tonwerken kein Ton in unsere Ohren herüber. Einige dürftige Bruchstücke geschriebener griechischer Tonstücke, — also nur todte Tonzeichen — sind Alles, was auf uns gekommen. Und selbst dieser dürftigen Bruchstücke sind nicht nur äusserst wenige, sondern, was das Traurigste ist, sie sind für uns eigentlich unlesbar, indem wir nicht mit Zuverlässigkeit wissen, wie sie geklungen; welches letztere deutlich genug daraus zu entnehmen ist, dass die besagten Manuskripte von verschiedenen Tongelehrten nicht selten ganz verschieden dechiffrirt werden. Ja dass solche dechiffrirte Tonstücke wie z. B. die vorstehend erwähnten, jedenfalls so gar wunderlich klingen, dass man sich kaum der Vermuthung enthalten kann, die Ausleger, welche meinen, die in jenen alten Tonschriften aufgezeichneten Tonstücke hätten so wunder-

lich geklungen, wie sie hier in moderne Noten übersetzt stehen, — mögten sich wohl vielleicht gar im Dechiffriren der alten Tonschrift geirrt, unrichtig dechiffrirt, und unrichtig in Noten übersetzt haben, so dass, wenn heute ein alter Grieche wieder auferstünde, er sich vielleicht ungemein darüber entsetzen würde, zu hören, was diese Herren als Proben von Musik seines so hochgebildeten Zeitalters ausbieten.

Könnte freilich ein solcher Wiedererstandener uns heute ein Paar Tonstücke seiner Zeit vorsingen oder vorspielen — ja dann wären wir wohl auf Einmal aus dem Traume. Wir hätten dann wenigstens Einmal mit eigenen Ohren gehört, so wie wir Werke alter bildender Kunst mit eigenen Augen täglich sehen. — So aber, wo wir nie, weder so unmittelbar, noch auch nur mittelbar, mit eigenen Sinnen vernommen, wie ein griechisches Musikstück geklungen — so, sag ich, ist unser Reden und Schreiben über diesen Gegenstand nicht viel besser, als Abhandlungen Taubgeborner über Töne, oder Blindgeborner über den Reitz der Farben.

Aber, nicht genug, dass kein Grieche wiederersteht, um uns über das Wesen jener Kunst zu verständigen! Nein, man sollte sogar meinen, selbst die Todten legen es ordentlich darauf an, den Schleier noch mehr zu verdichten. Denn auch die historischen Nachrichten, welche die alten Schriftsteller uns über die Musik ihres Zeitalters hinterlassen, sind fast durchgängig höchst unverständlich, oft ganz widersprechend, ja, auch wohl gar erweislich irrig, unwahr und naturwidrig, wo nicht gar gradezu lügenhaft, *) wie z. B. das, erst

*) Dieselbe Klage über die Dunkelheit und Unzuverlässigkeit dieses Gegenstandes, haben schon vor mir mehre andere Schriftsteller geführt, wie z. B. unter manchen Anderen auch folgende:
Fuxius, in Gradu ad Parnassum, Exercitii V. Lectione VII. De Modis, pag. 221. „*Ad Modorum materiam*

von Galiläi entlarvte Mährchen von den Hämmern und Saiten des Pythagoras, — von dem Jüngling

---

„*tractandam adniti, perinde est, ac antiquum chaos* „*in ordinem redigere. Tanta enim opinionum diversitas in*„*ter Auctores, cùm antiquos, tum recentiores reperitur,* „*ut fermè quot capita tot sententiae fuisse videantur. Nec* „*me tenet tanta admiratio Graecorum Aucto*„*rum: etenim extra controversiam est, Musicam illorum prin*„*cipio pauperem admodum intervallis fuisse, teste Platone* „*in Timaeum. . . . . Postquam autem* „*vix umbra de Musica Graeca nobis ampliùs* „*superest, non satìs mirari possum, existere etiamnum* „*aliquos, qui hodiernae Musicae nostrae Modis peregrina* „*haec vocabula attribuere, et rem ex se satìs intricatam,* „*vanis nominibus obscurare audeant.*" Zu teutsch: „Die „Materie von den (alten) Tonarten abhandeln wollen, heisst „gleichsam ein altes Chaos in Ordnung bringen. Denn es „herrscht unter den älteren sowohl als neueren Schriftstellern „so grosse Verschiedenheit der Ansichten, dass man sagen „könnte, so viel Köpfe so viel Meinungen. Auch ich bin nicht „von so gar grosser Bewunderung der griechischen Autoren „befangen: denn nach Plato *in Timaeum* ist es ja ausser „Zweifel, dass ihre Musik anfänglich sehr arm an Interval„len war. . . . . . Nachdem uns aber kaum noch ein Schat„ten griechischer Musik übrig geblieben, kann ich mich „nicht genug wundern, dass es auch jetzt noch Leute giebt, „die es wagen, den Tonarten unserer heutigen Musik jene „fremden Benennungen beizulegen, und eine schon an sich „so dunkle Sache durch nichtige Namen noch mehr zu „verwirren."

D. Antonio Eximeno, Dell' origine e delle regole della Musica, Roma 1774, *P.* 2. *Lib.* 1. *Cap.* 1. § 1. Pag. 321: „*Gli Europei sono tenuti a rispettare ne' Greci i* „*Maestri delle moderne arti, riti, e costumi; ma questo* „*rispetto non deve impedire il tenerli per la nazione più* „*menzognera che sia stata mai al mondo, ed ambiziosa di* „*farsi stimare più di quello ch'era.*" D. h. „Die Europäer „müssen in den Griechen die Meister unserer Künste, Ge„bräuche und Sitten verehren; aber diese Verehrung muss uns „nicht hindern, sie für die lügenhafteste Nation zu halten, „welche je die Welt gesehen, und welche jederzeit darauf „ausgieng, für mehr zu gelten als sie war." — und weiterhin, Pag. 339: „*Non pretendo per questo che la Musica* „*greca sia stata onnimamente come la nostra, che per de*„*cidere questo punto, v'abbisognareble sentire quella, e pa*„*ragonarla con questa.*" D. h. „Ich behaupte daher nicht, „dass die griechische Musik gänzlich wie die unsere gewe„sen: denn um hierüber zu entscheiden, wär es erfoderlich, „jene hören und mit dieser vergleichen zu können." — Und wieder Pag. 342: „*Vero è che da' testimonj degli Antichi*

aus *Tauromenos*, welcher, durch den Klang einer phrygischen Flötenmelodie aufgeregt, eben

---

„*non si può chiaramente rilevare il significato delle parole,* „*massimamente in materia di Musica, sulla quale nulla quasi si comprende senza esempj, che mancano affatto sulla* „*Musica greca.*“ D. h. „Es ist wahr, dass aus den „Zeugnissen der Alten die wahre Bedeutung ihrer Worte nicht klar zu entnehmen ist, zumal im Fache der Musik, „worin man ohnehin ohne Beispiele fast Nichts verstehen „kann, welche letztere aber hier ganz und gar mangeln.“

Rousseau im *Diction. de Musique, art.* Mode: „*Les* „*Anciens different prodigieusement entr'eux sur les définitions,* „*les divisions, et les noms de leurs Tons ou Modes. Obscurs sur toutes les parties de leur Musique, ils sont presque inintelligibles sur celles-ci.*“ D. h. „Die Alten weichen, in Ansehung der Begriffbestimmungen, Eintheilungen und Namen ihrer Töne und Tonarten erstaunlich von „einander ab. Dunkel über alle Theile ihrer Musik, sind sie „über diese fast ganz unerklärbar.“

Auf ähnliche Weise äussert sich G. Jones, in seiner Geschichte der Tonkunst, (welche mir in diesem Augenblicke nicht in der Ursprache, sondern nur nach v. Mosel's Uebersetzung zur Hand ist:) „Wie sehr muss der Kunstfreund „es bedauern, dass uns keine Spur von dem geblieben ist, „was die Musik der Alten wirklich gewesen, und dass alle „Urkunden, die über einen so anziehenden Gegenstand hätten „Licht verbreiten können, im reissenden Strome der Zeiten „untergegangen sind. Wir haben zwar Abhandlungen und „Werke der Griechen über die alte Musik, aber sie nützen „uns nicht; denn selbst die gelehrtesten Professoren der neueren „Harmonieen vermögen nicht, sie zu verstehen. Die langweiligen Spitzfindigkeiten der ewigen Gewinde durch das Labyrinth „eines zergliederten Diapason; der besondere Charakter ihrer „Tetrachorde, und das undurchdringliche Dunkel, welches über „der Kenntniss ihrer Tonzeichen liegt, sind wesentliche Ursachen zur Betrübniss für das Gefühl des Tonkünstlers, wie „für die Neugierde des Alterthumsforschers.

„Der gelehrte und berühmte Dr. Burney sagt in seiner „Einleitung zur Geschichte der Musik der Alten eben so unbefangen als wahr: „Was die Musik der Alten wirklich war, „ist jetzt nicht leicht zu bestimmen; ...... der Gegenstand „der alten Musik ist so dunkel, und die Schriftsteller, welche davon handelten, sind in ihren Meinungen so uneins, „dass ich lieber alle Erörterung hierüber unterlasse; denn, „die Wahrheit zu sagen, das Studium der alten Musik ist „gegenwärtig mehr die Sache des Antiquars, als des Tonkünstlers geworden.“

Auch Forkels Aeusserungen, an mehreren Orten seiner Geschichte der Musik, stimmen hiermit überein. So sagt er, z. B. unter anderem im 1. Bande S. VIII und IX: „Wer

das Haus seines Nebenbuhlers in Brand stecken wollte, wovon ihn aber Pythagoras leicht durch ein musikalisches Kunststückchen abhielt, indem er dem

---

„daher je die wahre Beschaffenheit der alten Musik ergründen will, darf gewiss (so sonderbar diese Folgerung auch manchem meiner Leser scheinen mag) nur selten den Nachrichten so folgen, wie sie uns auch selbst von den glaubwürdigsten Geschichtschreibern des Alterthums gegeben worden sind." .... „Es kann jemand ein sehr ehrlicher, redlicher und sogar gelehrter Mann seyn, und dennoch in einzelnen Theilen der Wissenschaften, oder in den Künsten so wenig wahre Kenntniss besitzen, dass er darin durchaus keinen Glauben verdient, und im Stande ist, uns durch seine Nachrichten nicht weniger zu hintergehen, als wenn er der ehrliche und gelehrte Mann bey weitem nicht wäre, für welchen wir ihn um anderer Verdienste willen zu halten verbunden sind. Was die Schwierigkeit, unsere Begriffe von der Beschaffenheit der alten Musik aufs Reine zu bringen, ausser der angeführten Unzuverlässigkeit historischer Quellen noch ungemein vergrössert, ist die gänzliche Verschiedenheit der Intervallenverhältnisse in der neuern und ältern Tonleiter, und die daher entstehende Unmöglichkeit, die ältere für unser an ganz andere Tongrössen gewöhntes Ohr versinnlichen zu können. Wäre uns aus dem Alterthum eine Maschine der Art übrig geblieben, wie die Erfindung des mechanischen Flötenspielers von *Vaucanson* ist, oder wie einige unserer Spieluhren sind, so würden auch zugleich einige Melodien auf uns gekommen seyn. Wir würden die Beschaffenheit der alten Musik, die Intervallengrössen ihrer Tonleitern, ihren Takt u. s. f. aus einem einzigen auf diese Art gleichsam lebendig erhaltenen Tonstück besser begreifen können, als aus tausend Beschreibungen, und selbst aus den wenigen Melodien, von welchen am Ende doch nur die leblosen Zeichen auf uns gekommen sind. Allein die Alten hatten entweder solche Erfindungen noch nicht gemacht, oder sie sind verloren gegangen, und wir sind nun mit dem wahren Ton der alten Musik nicht besser daran, als mit der wahren Aussprache der alten ausgestorbenen Sprachen."

Es wäre leicht, noch eine grosse Menge anderer Schriftsteller anzuführen, welche sämmtlich in dieselbe Klage einstimmen. Ich habe vorstehend nur aus den mir eben zunächst zur Hand stehenden abgeschrieben, indess die übrigen, fast ohne Ausnahm dasselbe Klagelied eben so stark und, meines Erinnerns, grösstentheils noch viel stärker, erheben.

Mismuthig über all diese Schwierigkeiten, und über den Mangel an festem Boden zu Begründung bündiger Forschungen, wollen daher Manche, z. B. Fux, Rousseau, Jones u. a. m. diesen wichtigen Zweig der Ton- und Alterthum-

Flötenspieler zurief, statt lydisch, nur geschwinde spondaisch zu flöten, welches spondäische Blasen den Mordbrenner alsbald dermasen bekehrte,

---

kunde gleichsam ein für allemal aufgeben. — Fast mögte man ihnen darin Beifall geben; denn bei der so geringen Anzahl, bei der Armuth und Unzuverlässigkeit der Spuren welche uns als Basis und Stützpunkt der Forschung dienen könnten, kann die Hoffnung, irgend befriedigende Ergebnisse auf diesem Felde zu ernten, nur sehr gering sein. — Allein dessen ungeachtet mögte doch nicht alle Hoffnung aufzugeben sein. Ist es uns ja doch bekanntlich gelungen, den genuinen Klang eines griechischen Sprachlautes aus dem Blöcken der Schafe abzunehmen: warum sollten wir nicht hoffen dürfen, auch darüber vielleicht noch Aufschlüsse zu entdecken, wie eine griechische Musik einst geklungen haben möge, und ob es denn wirklich wahr sei, dass bei den Griechen solche Dinge wie die in den Figuren 61 — 64 dargestellten, Musik geheissen, — ob ihre Tonarten und Tonleitern also beschaffen gewesen, dass solche Gesänge daraus hervorgegangen — oder ob sie nicht vielleicht gar dieselben Tonleitern und Tonarten gehabt wie sie in dem Gehörsinne von uns heutigen Menschen entsprechen.

Sollen wir aber hoffen dürfen, über diese Zweifel einst noch Licht aufgehn zu sehen, so müssten freilich die Forschungen in mehrfacher Hinsicht auf andere Weise angegriffen werden, als bisher geschehen.

Vor Allem müssten die Forschlustigen sich mehr aufs Studium der Quellen, der urkundlichen Ueberreste alter Tonkunst selber, verlegen, statt, wie bisher meist der Fall war, immer Einer sich auf die Autorität des Anderen zu verlassen und durch die, gewöhnlich nicht mit Unbefangenheit, und nicht selten auch selbst ohne Sachkenntnis geschliffene Brille Anderer zu sehen. — Denn wie gefährlich es vorzüglich in diesem Fache ist, auf die Autorität unserer Schriftsteller zu bauen, erhellet nicht allein daraus, dass diese selbst unter sich nichts weniger als übereinstimmend sind, und der eine ein und dasselbe griechische Musikstück ganz anders versteht, singt und in Noten übersetzt, als der Andere, wie z. B. gleich die Vergleichung von Fig. 61*i*, 63*i*, 64*i* mit *k* beweiset — sondern insbesondere auch daraus, dass die Autoren welche über Musik, und insbesondere über die fremden Tonarten und Skalen schreiben, in der Regel entweder nur Musiker ohne eigentliche gelehrte Bildung — oder aber Gelehrte mit geringer Musikkenntnis, — wo nicht gar wirkliche Nichtmusiker sind. Denn es ist ja z. B. nichts Neues, dass W. Jones, wie er uns, recht naiv, selbst erzählt, nachdem er sich erst lange mit einer gelehrten Vergleichung der Tonart und Tonleiter eines indischen Liedes mit unsern Tonleitern und Tonarten beschäftigt, sich endlich bei einem Mu-

dass er ohne Weiteres reuig nach Hause schlich; — oder von den Musikaufführungen im Salomonischen Tempel durch ein Hofkapellperso-

---

siker Raths erholte, und von diesem erfuhr, dass die Skale besagten Liedes ja gar nichts Besonderes war, sondern grade wie die unsere — ! — Also ein Gelehrter der nicht einmal unsere Tonleiter kennt, sondern erst einen Musiker darum fragen muss, ob ein Lied welches er hört in dieser Tonleiter liege — ein solcher Gelehrter beschäftigt sich mit Vergleichung dieser Tonleiter mit der Indischen, und lässt seine Betrachtungen über Musik drucken — und andere eben so Gelehrte berufen sich auf ihn, und schreiben wieder andere gelehrte Abhandlungen! — Da vertraue mir nun einer noch auf die Brille der Gelehrten! —

Je unumgänglich nöthiger es hiernach erscheint, bei Forschungen über antike Musik, aus den Quellen zu schöpfen, mit eignen Augen zu sehen, und den eignen Verstand zu brauchen, desto übler ist es, dass diese Quellen dem Forscher so wenig zugänglich sind. — Denn wo findet er die alten Manuskripte griechischer Notenschrift? wo die alten Schriftsteller, welche über die Musik ihrer Zeit Nachrichten enthalten? wo die Ueberbleibsel und Abbildungen uralter Musikinstrumente u. dgl.: Wo findet er dies Alles? und namentlich wo findet er es Alles beisammen, um es, nach zusammenhängender Uebersicht, bequem durchforschen, vergleichen und allseitig betrachten zu können? —

Es ist augenfällig, wie sehr durch diesen Umstand die Schwierigkeit der Forschung sich erhöht, und die Hoffnung eines jemal befriedigenden Erfolges sich mindert. Wenigstens muss man, soll letztere jemal in Erfüllung gehen, damit anfangen, uns die Urkunden selbst vorzuzeigen. Unsere Schriftsteller müssten uns daher, statt, wie bisher höchst unzweckmässig geschehen, die griechische Musik in moderne Noten, nach ihrer Idee gleichlautend übersetzt, vielmehr treue Nachzeichnungen, (*copies figuratives* oder facsimiles) der alten Manuscripte selbst geben, so wie auch der Stellen in den Schriften der Alten, welche von Musik, sei es *ex professo*, sei es beiläufig, sprechen, mit sorgfältiger Erwähnung etwaiger Varianten; treue Kopieen alter Abbildungen; und dies alles mit umständlich erläuternden Beschreibungen, mit bestimmter Angabe des Ortes woselbst die Originale zu den gelieferten Abdrücken, Abbildungen und Nachbildungen sich befinden, u. s. w. Nur auf diese Weise, indem man uns die Materiale der Forschung vor Augen legte — nur allein auf diesem Wege wäre Hoffnung, am Ende doch noch Licht über einen Gegenstand zu erhalten, von dem wir alle, sollen wir's recht gestehen, bis jetzo noch gar nichts wissen, wie sehr wir uns auch gewöhnlich bemühen, überall wenigstens einige Gelahrtheit *in puncto* der Tonarten der Alten an Tag zu legen.

nal von mehr nicht als viermalhundert und achtzig tausend Musikern, worunter allein zwanzig Tausend Trompeter — — — u. dgl. m.

Ich darf übrigens meinen Lesern nicht verschweigen, dass es doch wenigstens Einen Schriftsteller giebt, welcher, der Unzuverlässigkeit unseres bisjetzigen Wissens im Fache der antiken Musik zum Trotze, keinen Anstand nimmt, über die Musik der Griechen mit grosser Zuversicht ein förmliches, ausführliches System zu schreiben. Es ist dies der Freiherr von Drieberg, Verfasser einer lesenswerthen Abhandlung, betitelt: Die praktische Musik der Griechen, Berlin bei Trautwein, 1821, welcher, namentlich Seite 101 — 104, mich ausnehmend hart darüber mitgenommen hat, dass ich den Unglauben der erwähnten vielen Schriftsteller zu theilen, und dies Bekenntnis auch in meinem Vorwort zu Dr. Stöpels Geschichte der modernen Musik auszusprechen gewagt. Um meine Leser nicht meine und aller vorgenannten Tonlehrer Ansicht allein, sondern auch die Gründe und Beweise für den entgegengesetzten Glauben kennen zu lehren, lasse ich die betreffende Stelle der vom Herrn von Drieberg nun grade gegen mich gerichteten Demonstration nachstehend wörtlich abdrucken.

„Durch die Kenntniss der Grundsätze und Regeln einer Kunst, heisst es am angef. O. „können wir uns einen Begriff von „der Ausübung derselben machen. Wie also die griechische „Musik geklungen hat, ist zu ergründen, der Geist aber, „welcher sie beseelte, lässt sich nur ahnen. Herr Weber bestreitet jedoch auch das erstere, und zwar — wie wir eben gelesen haben — weil es keine haltende Note von tausendjähriger Dauer gebe, die immer noch fortklinge, und an welcher wir mit eigenen Ohren abnehmen könnten, wie etwa „eine griechische — Darmsaite geklungen habe. Dies scheint „nun freilich etwas Unerreichbares, allein Herr Weber nimmt „sich der Sache an, und theilt uns weiterhin ein Recept mit, „wie man die griechische Musik studiren müsse, um jenes „Jahrtausend-Problem zu lösen. Dass wir aber den „*in* „*Puncto* der alten Musik so gelahrten" Herrn Weber keinesweges missverstanden haben, beweisen seine Gleichnisse von „den Taubgebornen, vom Schöps als griechischen Sprachmeister u. d. m. Eine Widerlegung ist also überflüssig. „— Schon dass Herr Weber die Möglichkeit annimmt, die „Musik der Griechen könne etwas ganz Anderes als die der „Neuern gewesen sein, ist nicht folgerecht. Denn er wird „doch zugeben, dass sowohl die Harmonie d. h. alle Beziehungen der Klänge im Raum, wie auch der Rhythmus „d. h. alle Beziehungen der Klänge in der Zeit, auf unabänderlichen Naturgesetzen beruhen, und dass dies von den „Griechen erkannt wurde. Da nun die Vereinigung von Harmonie und Rhythmus Musik ist, so kann ja unmöglich die

So wie von allen diesen Sachen kein vernünftiger Mensch etwas glauben kann, eben so werde ich es auch unseren Alterthumsforschern nie glau-

---

„Musik der Griechen etwas ganz Anderes als die der Neuern „gewesen sein. Doch am Ende läugnet Herr Weber wohl „gar das Dasein von unabänderlichen Naturgesetzen in der „Musik, und meint vielleicht es gründe sich alles nur auf „willkürliche Uebereinkunft, wie etwa die Regeln des Ball„spiels. Wenn das ist, müssen wir ihn zu belehren suchen. „Der berühmte William Jones sagt; „„Nachdem ich mich „„lange umsonst bemüht hatte, den Unterschied der Indischen „„Scala von der Unsrigen aufzufinden, so ersuchte ich einen „„deutschen Tonkünstler von vieler Fähigkeit, einen indischen „„Lautenspieler, der ein aufnotirtes Volkslied auf die Liebe „„Crisna's und Radha's spielte, mit der Violine zu begleiten. „„Der deutsche Virtuos versicherte mich, dass die Scala völ„„lig die unsrige sei. Auch erfuhr ich späterhin durch Herrn „„Schore, dass, wenn man einem indischen Sänger den Cla„„vierton angiebt, und er sich in denselben versetzt, die in„„dische aufsteigende Tonreihe von sieben Noten eine Grösse „„oder Major-Terz wie die unsrige habe.““ Wunderbar! man „hat also in Indien und in Darmstadt dieselbe Klangleiter, „und doch ist hier an keine Uebereinkunft zu denken. Wä„re Jones mehr Musiker gewesen, so würde er ohne Zwei„fel der Ursache nachgespürt haben. Die Ursache aber ist „die S y m p h o n i e d e r K l ä n g e. D e n n, indem durch die „Symphonie nicht allein die Lage der sieben dynamischen Klän„ge des Grundsystems, sondern auch die Lage der fünf chro„matischen Klänge, auf das genaueste bestimmt wird, die „Griechen aber ihre Instrumente ebenfalls durch die Sym„phonie, wie die Indier und Darmstädter, stimmten; so f o l g t „daraus nothwendig, dass die Klangräume, Systeme und „Tonarten der Griechen im diatonischen Geschlecht, von de„nen der Neuern nicht verschieden gewesen sein können. Die „Behauptung des Herrn Weber, dass wir gar nichts von der „griechischen Musik wissen, würde also selbst dann noch un„wahr sein, wenn sich auch keine Nachrichten darüber er„halten hätten; sie ist folglich um so grundloser, da wir „noch gegen zwanzig musikalische Werke alter Schriftsteller „besitzen. Wenn aber Hr. Weber in seinem Vorwort auch be„hauptet, alles“ (das habe ich nie gesagt) „was jene Schriftstel„ler über ihre Musik sagten, sei unverständlich, wiedersprech„end, irrig, unwahr, naturwidrig und lügenhaft: so wollen wir „das so lange unberücksichtigt lassen, bis er uns versichern wird, „einen einzigen davon gelesen zu haben.“ — „Der Aus„druck Symphonie wird von den Griechen auf zweierlei „Art gebraucht; erstlich verstehen sie darunter die ganz „vollendete Vermischung zweier Klänge von verschiede„ner Höhe; dann nennen sie auch das Intervall, dessen Klän-

ben können, die griechische Musik sei etwas, demjenigen was die heutigen Entzifferer jener Hymnen uns unter Fig. 61 bis 64 zum Besten geben, Aehnliches, und also etwas von dem, was wir heute unter Musik verstehen so ganz Verschiedenes, ein Geklöhne ohne allen melodischen Sinn, und sogar ohne rhythmische Symmetrie gewesen; und grade der Umstand, dass die Alterthumsforscher uns diese Hymnen nicht anders als s o zu entziffern vermögen, scheint doch ein evidenter Beweis, dass sie sie ganz unrecht entziffern, und es ihnen also noch gar nicht gelungen ist, die griechische Tonschrift zu verstehen.

Bei dieser Lage der Sache, in deren Folge unsere Schriftsteller und Kunstgelehrten in ihren Ansichten und Darstellungen der griechischen Tonarten in so hohem Grade von einander abweichen, und über die Sache selbst noch nichts weniger als einig sind, will ich, statt mir die Miene zu geben, mehr zu wissen, als ich und andere wirklich wissen, lieber offen darauf verzichten, meinen Lesern mit Bestimmtheit zu sagen, wie die Musik, und insbesondere die Tonarten der Alten beschaffen gewesen, und wie sie in der That, und ob wesentlich anders als die unsere geklungen; sondern mich darauf beschränken, ihnen die Vorstellung, welche unsere heutigen Tonkunstgelehrten sich gewöhnlich von den griechischen Tonarten machen, so treu, und so

---

„ge sich so vermischen, eine Symphonie, die Klänge selbst „aber heissen alsdann symphonische Klänge. Eine ganz vollendete Vermischung aber ist diejenige, wenn zwei verschiedene Gegenstände sich so mit einander vereinigen, dass keiner vor dem andern voraus bemerkbar ist, und also das „Gemischte dem Sinn wie ein Einfaches erscheint. Es giabt „daher nicht blos eine Symphonie der Klänge, sondern auch „eine Symphonie der Farben, eine S y m p h o n i e der G e„s c h m ä c k e u. s. w.“ . . . Und so geht es fort. Ein Paar Blätter früher wird, S. 95 und 96, die Ouverture zu *don Juan* der Schnurrantenmusik bei Bauernhochzeiten gleichgestellt und eine u n e r h ö r t e K a k o p h o n i e genannt, und Seite 94 auf ähnliche Weise mit Sebastian Bach umgesprungen.

verständlich wie möglich, vorzutragen: eine Aufgabe welche schon für sich allein nicht unter die leichten gehört, indem sich dieser Gegenstand in unsern Theorieen überall in gelehrte Dunkelheit und dunkle Gelehrtheit gehüllt findet.

§ 581.

Die Tongelehrten sagen uns, wiewohl mit unvergleichlich mehr gelehrter Unverständlichkeit, als ich hier wiederzugeben vermag, folgendes:

Die Nationen welche Jahrtausende vor uns gelebt, hätten, nicht wie wir blos harte und weiche Tonart, sondern sechs, oder gewissermasen zwölf, wo nicht gar noch mehre, wesentlich verschiedene Tonarten oder Tonleitern gehabt. Diese, ursprünglich von den Egyptern und Israeliten herstammend, dann in Griechenland eingeführt, hätten hier, je nach den Provinzen wo die eine oder andere derselben vorzüglich üblich geworden, die Namen D o r i s c h e Tonart, P h r y g i s c h e, L y d i s c h e Tonart, u. s. w. erhalten. Von den Griechen seien sie auf die Römer gekommen, und von dort in die ältesten christlichen Kirchengesänge übergegangen, welche ursprünglich alle in diesen Tonarten gesetzt gewesen. In eben diesen altchristlichen Kirchengesängen finden sie denn auch wirklich deutliche Spuren der Vortrefflichkeit jener alten Tonarten, und eine Erhabenheit, eine Kraft und Würde, welche in unsern heutigen leidigen Dur- und Molltonarten durchaus unerreichbar sei, u. s. w. Die Figuren 49 bis 54 enthalten einige als vorzüglich ächt anerkannte Melodien dieser letzteren Gattung.

§ 582.

Die verschiedenen griechischen Tonarten oder Leitern seien nun folgende gewesen:

1.) Eine, welche wie unsere harte Tonleiter klang, worin also die grossen, und kleinen Stufen eben so vertheilt waren, wie in unsern Durtonleitern. Z. B.

c d e f g a h c̄ u. s. w.

oder

d e fis g a h c̄is d̄ u. s. w.

und in dieser Tonart war also, grade wie in unserer heutigen Durtonleiter, der Stufenschritt

vom ersten zum zweiten Tone gross,
— 2ten — 3ten — gross,
— 3 - — 4 - — klein,
— 4 - — 5 - — gross,
— 5 - — 6 - — gross,
— 6 - — 7 - — gross,
— 7 - — 8 - — klein.

Dieses hiess die Jonische Tonart, *modus jonius.*

2.) Eine andre Tonart hiess die Dorische, *modus dorius*: in dieser war die Stufe

vom ersten zum zweiten Tone gross,
— 2ten — 3ten — klein,
— 3 - — 4 - — gross,
— 4 - — 5 - — gross,
— 5 - — 6 - — gross,
— 6 - — 7 - — klein,
— 7 - — 8 - — gross.

etwa wie

d e f g a h c̄ d̄, u. s. w.

oder

e fis g a h c̄is d̄ ē, u. s. w.

Die Dorische Tonleiter war demnach von der ersten Stufe bis zur fünften wie eine Molltonleiter, von da an aber anders: nämlich die Stufe vom fünften zum 6ten Tone gross, vom 6. zum 7ten klein, vom 7. zum 8ten gross; — oder, kürzer ausgedrückt: sie war eine Tonreihe wie eine Durtonleiter wenn man diese von der zweiten Leiterstufe anfängt.

3.) Wieder eine andere Tonart, die Phrygische, *modus phrygius* genannt, sah folgender masen aus:

e f g a h c̄ d̄ c̄.

klein, gross, gross, gross, klein, gross, gross.

oder

c des es f g as b c . . . .

u. s. w., also wie unsre Durtonleiter wenn man sie von der dritten Leiterstufe anfienge.

4.) Die Lydische Tonart war wie unsre Durtonleiter von der vierten Stufe angefangen, z. B.

f g a h c̄ d̄ ē f̄ . . . . . .

oder:

c d e fis g a h c̄ . . . . .

u. s. w. —

5.) Die Mixolydische war wie unsre Durtonleiter wenn man sie von der fünften Stufe anfienge, z. B.

g a h c̄ d̄ ē f̄ ḡ . . . . . .

oder

c d e f g a b c̄ . . . . . .

u. s. w. —

6.) Die Aeolische oder Aiolische wie z. B.

a h c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā . . . . . .

oder

c d es f a as b c̄ . . . . . .

u. s. w. — und

7.) Nach Vogler, die Mixophrygische wie

h c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄ . . . . . .

oder

c des es f ges as b c̄ . . . . . .

u. s. w.

Um nun zu erkennen, aus welcher Tonart eine griechische Weise geht, muss man wissen, dass allemal die letzte Note der Weise als Tonica, als erste Stufe, angesehen wird. Je nachdem daher die sämmtlichen in einer Weise vorkommenden Töne, wenn man sich dieselben in eine Reihe gestellt vorstellt, eine Tonreihe bilden worin die grossen und kleinen Stufen so vertheilt sind wie

in der jonischen, oder wie in der dorischen Tonart, u. s. w., so sagt man, die Weise geht aus der jonischen, aus der dorischen Tonart u. s. w. — Z. B. die Weise Fig. 51 endet mit dem Tone d; dieser ist also, auf Griechisch, als Tonika derselben anzusehen. — Nun darf man nur sehen, welche Art von Tonreihe die übrigen in dieser Weise vorkommenden Töne gegen den Ton d bilden? Stellt man zu dem Ende die darin vorkommenden Töne in eine Reihe, und betrachtet den Ton d als ersten Ton, so kommt eine Tonreihe heraus wie die *C*-Durtonleiter von der zweiten Leiterstufe angefangen; und man erkennt daran, dass diese Weise dorisch ist. — Auf gleiche Art findet man die Weise Fig. 52 phrygisch; denn wenn man die Töne, aus denen sie besteht, in eine Reihe stellt, und von e, als dem Tone mit welchem sie schliesst, zu zählen anfängt, so zeigt sich eine Tonreihe wie eine in *C*-dur vom dritten Tone e angefangen. — Fig. 53 ist wie in *C* vom Ton f angefangen, also lydisch, und Fig. 54 wie in *D*-dur von g angefangen, (oder, was dasselbe ist, wie in *C*-dur von g angefangen,) also mixolydisch (nur transponirt) und auf nämliche Art wird man eine aeolische, eine mixophrygische, und eine jonische Weise erkennen.

Dabei ist aber noch weiter zu unterscheiden, ob die Töne aus welchen die Weise besteht mehr im Umfange vom Hauptone bis zu dessen Oktave liegen, — oder mehr vom fünften Tone bis zu dessen Oktave. Im ersten Falle nennt man die Weise authentisch; — im andern aber plagalisch, und es wird dem Namen der Tonart der Beisatz ὑπό (*Hypo-*) angehängt. Z. B. die Töne der obigen Fig. 51, worin der Ton d Hauptton ist, liegen, wenn auch nicht alle, doch bei weitem grösstentheils, zwischen $\bar{d}$ und $\bar{\bar{d}}$, also zwischen dem Hauptton und seiner Oktave; die Weise ist also authentisch-dorisch. — Eben so ist der phrygische Gesang Fig. 52 authentisch, weil er sich hauptsächlich zwischen $\bar{e}$ und $\bar{\bar{e}}$ aufhält. — Hingegen die Weise Fig. 53, deren Hauptton f ist, besteht aus Tönen welche alle, nicht zwischen $\bar{f}$ und $\bar{\bar{f}}$, sondern zwischen $\bar{c}$ und $\bar{\bar{c}}$ liegen; sie ist demnach plaga-

lisch-lydisch, oder hypolydisch. — Eben so ist Fig. 54 plagalisch-mixolydisch, oder hypomixolidisch. — Und auf gleiche Art wird man finden, was eine hypojonische, — eine hypodorische, — hypophrygische, — hypoäolische, — oder eine hypomixophrygische Weise ist.

Ferner, wenn die Töne, aus denen der Gesang besteht, im Umfange von der Unterquinte der tonischen Note bis zur Oberquarte liegen, so erhält die Tonart den Beisatz ὑπερ (*Hyper*-, Ober-) daher die hyperdorische, die hyperäolische Tonart, u. s. w.

§ 583.

So waren, wenigstens nach dem Zeugnisse des grössten Theils unsrer Schriftsteller, die sogenannten griechischen Tonarten beschaffen; wiewohl einige andre Schriftsteller sie auch wieder ganz anders beschreiben. Man sehe Forkels Geschichte der Musik, I. Bd. § 99–177. So wird z. B. die jonische Tonart auch jastische Tonart, *modus jastius* genannt, — die hypomixolydische auch hyperjastisch, *modus hyperjastius*, — die hypoäolische auch hyperdorisch, *modus hyperdorius*, — u. s. w.; — wie denn überhaupt über alle näheren Begrenzungen dieser Gattungen augenscheinlich noch gar Vieles schwankend und unbestimmt bleibt.

§ 584.

Das Erste, was, bei der obigen Beschreibung der griechischen sogenannten Tonarten und Tonleitern, wohl Jedem schon aufgefallen, ist wohl, dass dieselben im Grunde ganz und gar Das nicht sind, was wir heut zu Tage Tonart und Tonleiter nennen. — Eine Tonart besteht in der Zusammengehörigkeit einer gewissen Anzahl von Harmonieen welche sich insgesammt auf eine Hauptharmonie beziehen, um welche sie sich, als um ihren Mittelpunkt, wie Glieder Einer Familie um das Haupt derselben, drehen; und Tonleiter nennen wir die

Gesammtheit der Töne aus welchen die, zur Familie einer tonischen Harmonie gehörenden, einer Tonart eigenen Harmonieen bestehen: — eine griechische Tonleiter aber sind die Töne welche in einer Weise vorkommen; — jene ist das Resultat der Analyse der Grundharmonieen; — diese der Melodie.

§ 585.

Was aber den vielgerühmten erstaunlichen und unerreichbaren Werth und Vorzug dieser Tonarten, vor unseren Dur-, und Molltonarten angeht, so klingen, wenn wir unsere Ohren fragen, solche Tonstücke wie die bisher angeführten, nun freilich etwas wunderlich, und es ist in der That kaum zu stark ausgedrückt, wenn der oben erwähnte *Eximeno*, *Pag.* 337, von den angeführten Proben griechischer Hymnen ausruft: „*le canzoni de' Selvaggj di Canadà hanno la* „*modulazione più vaga di quei Inni.*" (Die „Gesänge der Kanadischen Wilden haben lieb„lichere Modulation als diese Hymnen. — Und wenn die Gesänge der Griechen wirklich so klangen, wie unsere Gelehrten sie uns hier geben, so mögte ein Ungelehrter, der es nicht besser gelernt hat, sie dann leicht nicht anders zu erklären wissen, als eben für Erzeugnisse eines Zeitalters, wo die Tonkunst noch in der Wiege lag, und ihre ersten rohesten Versuche wagte, welche denn auch nur ein, musikalisch noch ganz ungebildetes Volk (ein Volk, bei welchem z. B. die Musikdirektoren ihre Füsse mit eisernen Sohlen bewaffneten, um nur den Takt laut genug stampfen zu können, und dazu noch beide Hände mit Austerschalen oder hohlen Becken, um sie nach dem Takte schallend zusammenzuklappen, — bei welchem die Trompetenvirtuosen sich sehr gewöhnlich vor Anstrengung die Wangen zerrissen oder Blutgefässe zersprengten, und Flötenbläser sich an einem Solo wirklich zu Tod bliesen, u. dgl. —) vielleicht befriedigen, vergnügen, und, bei seiner nationellen Reizbarkeit und Beweglichkeit,

wohl gar begeistern konnten. Denn wer weiss, welchen Eindruck auch auf uns selbst die roheste Musik machen würde, wären wir noch nichts Besseres gewohnt.

Dagegen versichern uns aber hoch- und tiefgelehrte musikalische Alterthümler, und zum Theil auch gelehrte und treffliche Tonsetzer unserer Zeit: wenn unsere Ohren die Vortrefflichkeit solcher Weisen nicht zu fassen vermögten, so liege die Ursache davon einzig in der Verwöhnung und Verderbtheit unsers Gehöres durch unsere elenden modernen Dur- und Molltonarten. Die Griechen, so wie überhaupt die lieben Alten, seien ja doch ganz andere Leute gewesen, als wir Junge, und was jene ehemal begeistert habe, müsse doch wohl nothwendig ganz ausnehmend vortrefflich sein, und sei eben nur höchstens gar zu sublim für unsere profanen Ohren.

Ich will es nur bekennen, dass ich zu den Ungelehrten und Ungelehrigen gehöre, welche den blinden Glauben an die Herrlichkeit und Vorzüglichkeit solcher Musik, vor Allem, was heut zu Tage wir Musik nennen, noch nicht haben erlernen können. Uebrigens gedenke ich über diesen Gegenstand hier keine Kontroverse zu schreiben; um so weniger, da Forkel (a. a. O. und besonders §. 174, flgg.) diesen Gegenstand so erschöpfend beleuchtet hat, dass kaum mehr viel Weiteres zu sagen übrig bleibt. — Nur mit Wenigem wollen wir die Wahrheit, welche Forkel von der historischen Seite beurkundet, hier auch von der artistischen noch etwas näher, unbefangen betrachten, — wollen uns keinen Zwang anthun, und nicht unser Gehör gefangen nehmen unter den Gehorsam des Glaubens, um Tonstücke wie die oben angeführten Hymnen und Kirchengesänge, unsern Ohren zu Trotz, geniesbar, ja, herrlich und köstlich zu finden und für unerreichbar anzuerkennen, sondern wollen das Herz haben, es zu gestehen, dass sie uns, so wie sie hier stehen, ungeniesbar und unmusikalisch klingen.

Ich sage: so, wie sie da stehen, also ohne harmonische Begleitung abgesungen, wie sie gesungen zu werden, ursprünglich bestimmt waren, und von ihren Urhebern gesungen wurden; also ohne Zuthat von unsrer heutigen Musik. Man wende uns daher nicht ein, dass solche Gesänge, mit kunstreicher harmonischer Begleitung z. B. von einem Vogler, oder Bach, auf der Orgel vorgetragen, wie z. B. Fig. 50, — oder etwa nach solcher Bearbeitung von einem guten Sängerchore gesungen, in der That ganz herrlich und ganz und gar nicht mehr ungeniesbar klingen: denn da jede solche Weise eben dadurch, dass man sie zur Theilnehmerin an einem harmonischen Gewebe macht, aufhört griechische Musik zu sein, so braucht es ja, um unser obiges Urtheil zu bestätigen, nichts weiter, als eben die Bemerkung, dass grade nur die Harmonie, also eine, der griechischen Musik ganz fremde Zuthat, durch deren Beitritt das sogenannte griechische Tonstück eben aufhört, antike Musik zu sein, dasselbe geniesbar macht.

Denn, bei aller Achtung gegen berühmte Gelehrte und treffliche Tonsetzer, muss es einem denn doch ganz wunderlich vorkommen, wenn man sie behaupten hört, sie begleiteten diese Gesänge mit Harmonieen auf griechische Manier; indess ja doch fast niemand mehr zweifelt, dass die Griechen das, was wir Harmonie nennen, gar nicht kannten, und daher solche Gesänge ja gar nicht harmonisch begleiteten. *)

*) Wenigstens ist Alles, was uns von Musikalien jener Zeit übrig geblieben (Fig. 61 — 64) nur einstimmig. — Oder wie? Wenn die Alten aber vielleicht doch harmonisch mehrstimmige Musik gehabt hätten? — wenn die erwähnten Figuren 61 - 64 vielleicht nur Nebenstimmen, und keineswegs die eigentliche Melodie wären? — — Man denke sich einmal, etliche Jahrtausende nach heute wäre von Musikalien unserer Zeit nichts anderes mehr übrig, als etwa die Altstimme einiger Chöre des *Don Juan*: und ein gelehrter jener fernen Zeit wollte dann diese Altstimme, diesen — so glücklich conservirten köstlichen Schatz, als eine Probe der Musik unserer Zeit, betrachten, und seine Zeitgenossen belehren: also habe ein Stück aus einer gewissen Oper *Don Juan* geklungen.

Und wenn man es untersucht, worin denn das „auf griechische Manier“ besteht, und die har-

— Um das Skandal voll zu machen, denken wir uns, jener Gelehrte kenne auch unsere Notenschlüssel nicht, was wird er dann erst für Zeug heraus demonstriren! — Man sage mir nicht, letztere Annahme passe nicht, indem wir die griechische Tonschrift ja kennten. — Wir kennen sie: aber wie? — so, dass jeder sie anders versteht und anders liest; wie wir an den mehr angeführten Beispielen sehen. — Aber noch mehr! Wer sagt uns, wie Viel oder Wenig der, nach solcher Tonschrift singende Grieche, beim Absingen, als sich von selbst verstehend, dazu oder davon zu thun hatte? Wissen wir ja doch z. B. aus Voglers Choralsystem, dass man noch jetzt in Grossgriechenland in den Musikalien überall weder ♯ noch ♭ hinschreibt, sondern sich darauf verlässt, dass der Sänger z. B. in einem Satze aus *D*-dur überall von selber fis singe, ungeachtet nur f geschrieben steht. „Ich habe,“ (schreibt Vogler am angef. O. S. 45) „in Grossgriechenland, auch in alten Städten an der „Adriatischen See, ... Kirchenmusiken ... gehört, ... „die ... in den Griechischen Tonarten geschrieben waren, „wo der ganze Chor, ohne Vorschrift, an gewissen „Stellen Kreuze beifügte.... Je nachdem es der Schlussfall erheischte, brachte der Diskant oder der Alt u. s. „w. ein Kreuz vor, dies aber so einhellig, dass, ob„schon bei jeder Stimme sich wenigstens 4 Personen „befanden, ich nie einen zweideutigen Ton habe bemer„ken können. Ich liess mir die Partitur und die aus„geschriebenen Stimmen vorzeigen, fand aber nie ein „Kreuz, und da ich ihnen hierüber mein Befremden „äusserte: so sagten sie mir, das Gefühl von dem Be„dürfniss, da und dort einen Ton erhöhen zu müssen, „sei ihnen zu einer andern Natur geworden. Daher „kam der Ausdruck *modus chori*, der noch in Italien „durchgehends beibehalten worden.“

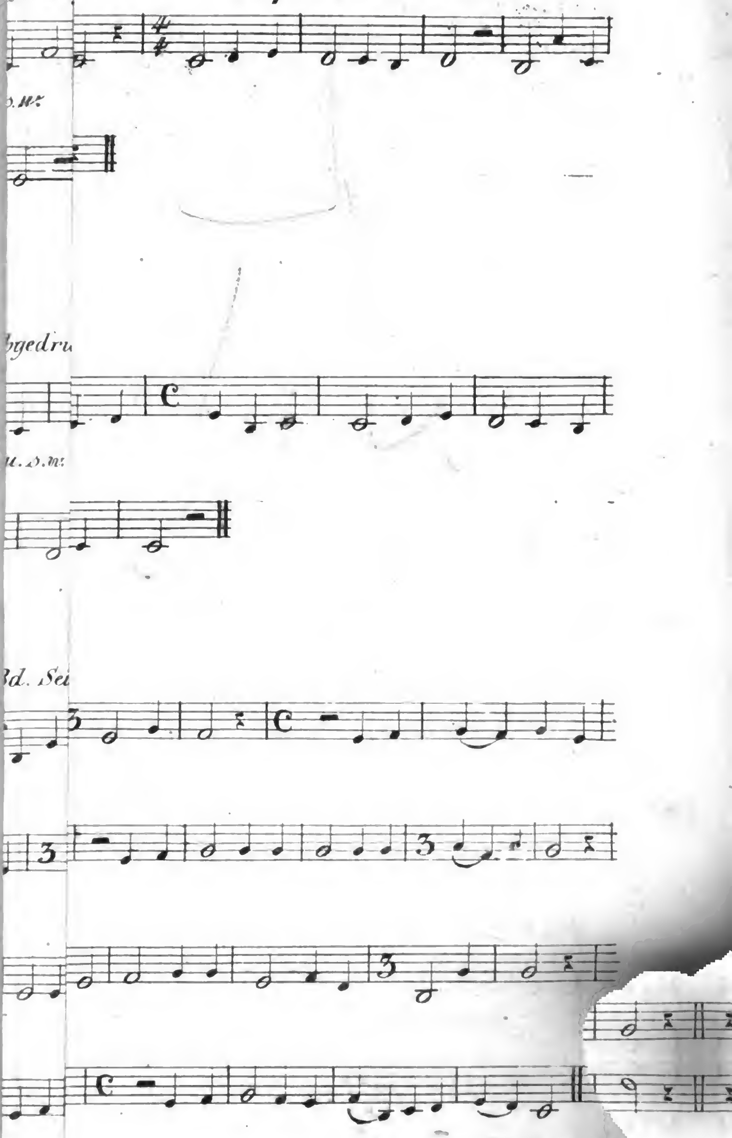
Wer bürgt uns nun, dass nicht auch jene altgriechischen Hymnen, vermög eines ähnlichen *modus chori*, vielleicht ganz anders gesungen wurden, als wir sie ohne solchen *modus* lesen! Müssen wir dies nicht vielmehr für sehr wahrscheinlich halten, um nicht glauben zu müssen die hochgebildeten Griechen hätten so abscheulich kauderwälsches Zeug gesungen? woran wir ihnen wahrscheinlich eben so unrecht thun, als wir den Neugriechen thun würden, wenn wir aus einer der von Vogler erwähnten grossgriechenländischen Chorstimmen, wo wirklich f steht, schliessen wollten, jene Sänger hätten da überall f und nicht fis gesungen, was freilich ohne Zweifel eben so abgeschmackt klingen würde, als das, was unsere Gelehrten uns als Proben altgriechischer Hymnen auftischen.

monischen Bearbeitungen solcher Gesänge von den anerkanntesten Kennern der alten Tonarten, Seb. Bach, Vogler, u. A. durchsucht, so läuft es am Ende darauf hinaus, dass man ein solches Stük wo möglich mit dem Dreiklang auf dem Tone, der der letzte Ton der Weise ist, anfängt, und wo möglich auch mit eben diesem Dreiklang endet, und also z. B. die Weise Fig. 51 so schliesst, als ob sie aus *D* oder *d*-dur gienge, wie bei Fig. 49*i* oder *k*, — und Fig. 52 so, als gienge sie aus *E*, wie bei Fig. 55 bis 57, oder die ebendaselbst mit Fig. 54 bezeichnete wenigstens mit dem 𝔄-Akkord; Fig. 59 u. 60; (wiewohl auch dies nicht allemal, wie Fig. 50 u. 58 beweisen) indess man übrigens, wie man sieht, sowohl dabei, als auch im Verlaufe des ganzen Stückes, keineswegs nur solche Akkorde gebraucht, deren Töne in der dorischen, in der phrygischen, oder mixolydischen sogenannten Tonleiter liegen. —

Nun aber ist wenigstens noch keinem Menschen eingefallen, solche Gesänge seien bei den Griechen auf solche Art harmonisch begleitet worden. — Was hat es aber alsdann für einen Sinn, wenn man solcher Ausstattung einer sogenannten griechischen Weise durch heutige Harmonieen, den Namen einer griechischen Behandlung beilegt? — Eine harmonisch behandelte griechische Weise ist nichts anderes als ein Stück heutiger Musik, ein heutiges, ein modernes Tonstück, in dessen Harmonieengewebe die Töne einer griechischen Weise als einer der Fäden mit eingewirkt sind, dessen Ganzes aber darum eben sowenig mehr antik ist, als ein moderner Kopfputz, in welchen etwa eine griechische Haarlocke eingeflochten würde, eine griechische Frisur wäre.

Uebrigens ist dieses musivische Einsezen, dieses Einflechten so ungeberdiger Weisen in ein Gewebe heutiger Harmonieen, nicht immer ein ganz einfaches Geschäft. Denn einestheils widerstreben solche Melodieen, wie wir gefunden haben, nicht selten schon an und für sich einigermasen unserm natürlichen Gehör, und wollen daher auch in eine Har-

Taf. 64, zum 4 Bd. S. 160.



monieenreihe heutiger Art nicht recht passen, z. B. Fig. 51. Und um daher solche störrige und ungeschlachte Fäden in ein harmonisches Gewebe zu verflechten, sieht man sich sehr häufig genöthigt, dem Harmonieengewebe bald diese, bald jene ungewöhnliche Wendung zu geben, und überhaupt tausenderlei harmonische Künste anzubringen, um die harte und herbe Kost unsern Ohren doch geniesbar zu machen. — Anderntheils aber ist eben solcher Aufwand von ungewöhnlichen harmonischen Wendungen auch oft nur dazu nöthig, um eine solche Weise, welche sonst, an und für sich betrachtet, unsern Ohren nicht befremdend, und also nicht apartig genug erscheinen mögte, einen weniger alltäglichen Charakter, und somit Etwas zu verleihen was man griechische Behandlung nennen könne. Ein Beispiel liefert eben wieder die oben unter Fig. 52 angeführte Weise, welche, wenn man ihr erlauben will aus *C*-dur zu gehen, und auch mit der C-Harmonie zu enden, ganz alltäglich einherzieht und niemanden auffallend ist, welcher man aber eine ganz befremdende Miene aufnöthigt, indem man sie, um sie, wie sie's nennen, griechisch und phrygisch zu behandeln, mit der E-Harmonie schliesst, wie bei Fig. 55, 56 und 57; — und auf gleiche Art lehrt Vogler, im Choralsystem: um die Melodie Fig. 44 griechisch oder choralmässig zu behandeln, müsse man sie nicht so begleiten wie bei 46; sondern wie 47: dann sei's griechisch. —

§ 536.

Eben diese öfter vorkommenden ungewöhnlichen Harmoniewendungen sind übrigens hauptsächlich das, was, in Verbindung mit der feierlich langsamen Bewegung des Choralgesanges an sich, mit der Einfachheit des Vortrags, mit dem daran geknüpften religiösen Gefühle, mit dem frommen Respekt vor dem grauen Alterthum, und so mancher andern ehrwürdigen Nebenidee und Reminiszenz, Musikstücken dieser Art einen eigenen Reitz, und einen anziehenden, gleichsam my-

stischen Anstrich von Feierlichkeit und Heiligkeit giebt. Und wenn man also findet, dass ein, nach einer sogenannten oder angeblich antiken Weise, aber mit harmonischer Begleitung, gesungener Choral eine ganz eigene und zuweilen wohl gar hinreissende Wirkung thut, welche man bei Gesängen anderer Art gewöhnlich nicht findet, so liegt, wie man sieht, der Grund davon keineswegs in dem selbständigen überwiegenden Werthe der antiken Weise, sondern im Gegentheil grade nur in dem, was an dem Tonstücke nicht antik ist, in der harmonischen Ausstattung und Begleitung, welche insbesondere in dem, sich freiwillig aufgelegten Zwange, Veranlassung findet, ihre ungewöhnlichen Seiten hervorzukehren, und tieferliegende Züge zu entfalten.

§ 587.

Unsere Kunst also ist es, welche die sogenannten antiken Weisen geniesbar macht; unsere Tonkunst ist es, welche in solchen Choralbearbeitungen gefällt. Nicht mehr ist z. B. eine wie Fig. 50 oder 55 bearbeitete Choralmelodie ein phrygisches Tonstück, — dieser Schluss nicht ein griechischer, phrygischer, sondern einer in *E*- dur, der, gleichwohl ungünstigen Melodie, durch künstliche Harmonieenwendung abgewonnen. (Bei der Lehre von der modulatorischen Anlage der Tonstücke im Ganzen, insbesondere von Stückendungen, 2. Bd. S. 279-309 haben wir mehrere derartige Schlüsse angeführt, und nach den Grundsätzen unserer Tonkunst erklärt.) — All dies ist also das Werk unsrer Kunst, all dieses lehrt die Theorie unsrer Musik machen, und wir brauchen, um solche Weisen, durch Harmonie, ausschmücken zu können, keineswegs eigne griechische Tonarten anzunehmen, welche dadurch ja vielmehr eben ausgelöscht werden. Vielmehr bietet die Theorie unserer Musik uns die Mittel dar, jede, sowohl moderne, als auch mehr oder weniger ungewöhnliche, sei es nun Griechische, oder wär es auch Chinesische, Kamtschadalische, Hottentottische, und wer weiss, was

sonst noch für eine kannibalische Weise, harmonisch zu begleiten; und wir brauchen also eben so wenig die sogenannten griechischen Tonarten für wirkliche Tonarten, anzunehmen, als etwa Chinesische, Karaibische, u. s. w. und eben darum auch in unsrer Theorie der Tonsetzkunst keine eigne Theorie der gelehrtdunkeln griechischen Tonarten aufzustellen.

Wohl ist die Kenntnis dieser alten sogenannten Tonarten für die Kunstgeschichte von Interesse; — und auch einem praktischen Musiker steht es gut zu Gesichte, wenn er auch von so hohen und geheimen Dingen Eins mitzusprechen weis. Ja, einem der davon nichts weis, kann sogar leicht das Unglück begegnen, dass er einmal einen sogenannten ächt griechischen Tonschluss macht, ohne zu wissen, wie die Alterthumskenner einen solchen Schluss auf Griechisch nennen; — oder dass er, eben so unbewusst, einmal zufällig ein ganzes Tonstück auf eine Art behandelt, welche ein musikalischer Antiquitätenkenner hernach für ächt griechisch erkennt. (Ich selbst, z. B. habe wenigstens in dem Augenblick als ich die Melodie zu Th. Körners „Morgenlied der Freien" schrieb, wahrhaftig auch nicht von Weitem daran gedacht, dass man dieselbe, bis auf den plagalischen Nachruf „*Amen*", für ächt lydisch erkennen werde. — Man nenne sie lydisch, oder wie man sonst will; wenn sie nur gut ist! —)

Eben darum gehört aber die Lehre von den antiken sogenannten Tonarten auch in die Kunstgeschichte, nicht aber als integrirenden Theil in eine Theorie der Tonsetzkunst; und es ist Pedanterei, wenn die meisten Theoristen meinen, es gehöre ordentlich zum *decorum*, in einem Lehrbuche der Tonsetzkunst, ja sogar in blosen leidigen Generalbass chulen — *eruditionis gratia*, auch so Etwas von den Tonarten der Griechen, von griechischen Klanggeschlechtern, wie sie's nennen, von *Hypo-* und *Mixo*, von *Proslambanomenos* und *Hypoproslambanomenos*, von *Peripate hypaton*, *Hy-*

pate hypaton, etc. etc. etc. zu predigen, wo nicht gar, (was freilich fast unvernünftig zu nennen ist!) unsre Theorie der Tonsetzkunst auf sogenannte griechische Tonarten, als Grundlage, bauen zu wollen, und die griechischen Klanggeschlechter als Fundament und Urquell aller musikalischen Weisheit anzupreisen! Es gilt hiervon ungefähr dasselbe, was wir auf Seite 21 ff. des 1. Bandes von der harmonischen Akustik gesagt, und dass wir überhaupt von Dingen, von denen wir, wie von der griechischen Musik, eigentlich so gar Nichts recht wissen, nicht so viel Aufhebens machen, und damit nicht vornehm und gelehrt thun sollten.

E N D E.

Musikalische Compositionen und Schriften von Gottfried Weber, welche bey Verlegern dieses zu haben sind.

I.) *Kirchenmusik*, in Partitur u. Stimmen, nebst Clavierauszug.

Te Deum Laudamus, (*Es*-dur) Op. 18, mit lateinischem und deutschem Text. Offenbach, André, Partitur u. Stimmen 6 fl. 30 kr. Part. allein 3 fl Stimmen allein 4 fl. 30 kr. — *Requiem*, (*f*-moll) für Männerstimmen, Altviolen u. Bässe, Hörner, Pauke und oblig. Orgel (od. statt der Orgel, 2 Clntt. u. 2 Fag.) Tromp. Pos. u. Contrafag. ad libt. Op. 24, Partitur mit Clavierausz. u. deutschem u. latein. Text, Offenbach, André, 4 fl. 30 kr. — *Dasselbe* für sechsstimm. Chor und grosses Orchester, Maynz, Schott, Mspt. 6 fl — *Missa No.* 1, (*F*-dur,) *oder fünf Hymnen*, f. Singst. VV. Vla. u. Bass, obl. Orgel (od. Blasinstrumente anstatt d. Orgel), Tromp. u. P ad lib. Op. 27. Text lat. u. deutsch, Maynz, Schott, Part. u. Clavierausz. 4 fl. Die ausgesetzten Stimmen 5 fl. 36 kr. — *Missa No.* 2, (*G*-dur,) *oder fünf Hymnen*, f. Singst. VV. Vla. u. Bass, Oboen (od. Clntt.) Fag. Tromp. u. P., dann Flöten u Pos. ad lib. Text lat. u. deutsch, Op. 28, Part. m. Clavierausz. u. ausges. Stimmen. Bonn u. Cöln, Simrock, 11 fl — *Missa No.* 3, (in *e*-moll,) *oder fünf Hymnen*, für Singst. VV., Altviolen u. Bass, Flöte, Oboen, Fagott, Hörner u. Orgel. Text lat. u. deutsch, Op. 33, Part. Leipzig, Probst, 3 Rthlr. —

II.) *Gesänge*, für eine, oder mehrere Singstimmen, mit, und ohne Begleitung.

Zwölf vierstimm. Ges., f. Sopr. Alt, Ten. u. Bass, mit oder ohne Begl. d. Pianof. Op. 16, Augsburg, Gombart, 3 Hefte, à 1 fl. 20 kr. — *Zwölf Gesänge* f. 1 Singst. mit Guit. oder Pfte. Op. 17, Bonn, Simrock, vier Hefte, à 1 fr. 50 ct. — *Gesänge*, von Göthe, Jean Paul Fr. Richter, u. A., f. 1 Singst. mit Guit. oder Pfte. Op. 19, Bonn, Simrock, 1 fr. 50 ct. — *Leyer und Schwert*, Gesänge f. 1 u. mehrere Singst. m. Guit. oder Pfte. Op. 21, Bonn u. Cöln, Simrock, 4 Hefte, à 2 fr. — *Geistliche Kinderlieder*, mit Orgelbegl. Op. 22, Leipzig, Hofmeister, 10 Gr — *Gesänge* für tiefe Stimmen, m. Clav. od. Guit. Op. 23, Leipzig, Hofmeister, 18 Gr. — *Lieder*, von Schiller, Göthe u. A. f. 1 Singst. m. Guit. od. Clav. Op. 25, Augsburg, Gombart, 54 kr. — *Liederkranz* für 1 u. mehrere Singst. m. Guit. od. Pianof. Op. 31, Maynz, Schott, 1. u. 2tes Heft, enth. jedes 6 Lieder f. 1. Singst. 3tes Heft, enth. 6 mehrstimmige Lieder und Rundgesänge, à 1 fl. — *Drey Ständchen*, f. 1

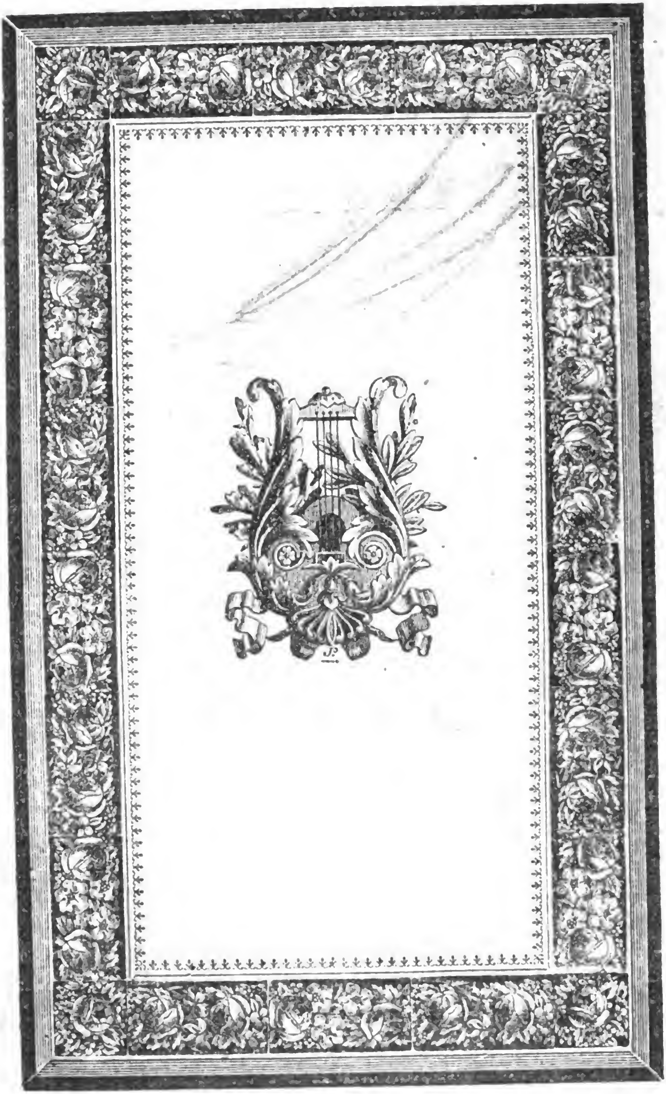
Singst. m. Guit. od. Pianof. Op. 32, Leipzig, Peters, 8 Gr. — *Gesänge* f. 1. Singst. m. Guit. oder Pfte. Leipzig, Peters, Op. 34. — *Gesänge für 4 Männerstimmen*, ohne Begl. Op. 35, Berlin, Schlesinger, 20 Gr. — *Liebe, Lust und Leiden*, in Liedern und Gesängen, f. 1 Singst. m. Guit. od. Pfte. Op. 36, Maynz, Schott, 1 fl. 24 kr. — *Festgesang* für vier Männerstimmen und allgemeinen Chor, mit Begleit. von Blasinstrumenten etc. oder Pianof. (*B*-dur) Op. 40, Maynz, Schott, Part. mit ausges. Sstimmen, 3 fl. —

III.) Musik *für Instrumente* allein.

Thema m. Var. f. Guit. u. Vcll. oder Flöte, (*C*-dur.) Op. 1, Leipzig, Br. u. Härtel, 8 Gr., Maynz, Schott, 36 kr. — *Sonata* per il Pianof., (*C*-dur.) Op. 15, Bonn, Simrock, 2 fr. 50 ct. — *Trio* No. 1. (*C*-dur) f. Vlin. Vla. u. Vcll. Op. 26, Augsburg, Gombart, 1 fl. 48 kr. — *Thema* aus dem Freyschütz, *mit Var.* für 1 Flöte, mit Begl. der Guit. (*G*-dur) Op. 37. Bonn, Simrock, 1 fr. 50 ct. — *Barcarole venitienne, variée p. flûte, av. acc. de Pianof. ou Guit.* (*A*-dur), Op. 38. Bonn u. Cöln, Simrock, 1 fr. 50 ct. — *Etude de Flûte, en variations sur un theme Norwégien, av. acc. de Guit.* (*Fis*-dur). Op. 39, Bonn et Cöln, Simrock, 1 fr. 50 ct. —

IV.) *Schriften* über Musik.

Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, zweyte, durchaus umgearbeitete Auflage, Vier Bändchen, 8. broch. Maynz, Schott, fl. kr. — *Ueber chronometrische Tempobezeichnung*, Maynz, Schott, 18 kr. — *Allgemeine Musiklehre*, für Lehrer und Lernende, Darmstadt, Leske, 1 fl. 12 kr. od. 16 Gr. —

Darmstadt, gedruckt bei H. R. Weiss.

Digitized by Google